

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

В. В. Андрієвська

**АНОМАЛЬНИЙ ХУДОЖНІЙ СВІТ
ФРАНЦУЗЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ АБСУРДИЗМУ :
семантико-когнітивний і лінгвопрагматичний аспекти**

Монографія

Луцьк
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
2013

УДК 811.133.1:82-2
ББК 81в + 83.3(4ФРА)6-022.88
А 65

*Рекомендовано до друку вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(прокол № 10 від 26 квітня 2012 р.)*

Рецензенти:

Кагановська О. М., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романської філології Київського національного лінгвістичного університету

Сінченко Є. І., кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Андрієвська В. В.

Аномальний художній світ французької драматургії абсурдизму : семантико-когнітивний і лінгвопрагматичний аспекти : монографія / Вікторія Валеріївна Андрієвська. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 200 с.

ISBN 978-966-600-628-1

У монографії представлено комплексне дослідження аномального художнього світу французької драматургії абсурдизму крізь призму, структурних, семантико-когнітивних і лінгвопрагматичних особливостей концепту АНТИЛЮДИНА. Для реконструкції художнього простору творів французького театру абсурду в роботі запропоновано термін "текстовий концепт-ідея".

Для науковців, студентів і тих, кого цікавлять тенденції сучасного мовознавства, девіативність і антиконцепти художнього тексту.

УДК 811.133.1:82-2
ББК 81в + 83.3(4ФРА)6-022.88
А 65

© Андрієвська В. В., 2013

© Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки

ISBN 978-966-600-628-1

ЗМІСТ

ВСТУП	5
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	10
РОЗДІЛ 1. КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНОМАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ФРАНКОМОВНИХ ДРАМАТУРГІВ-АБСУРДИСТІВ	11
1.1. Драматургія французького театру абсурду у фокусі лінгвокогнітивних пошуків	12
1.2. Шляхи вивчення аномального художнього світу французької драматургії абсурдизму	14
1.3. Абсурд як спосіб авторської інтерпретації дійсності	21
1.3.1. Філософія абсурду у формуванні аномального світогляду авторів французької антидрами	22
1.3.2. Драматургічна форма вираження ідей французького абсурдизму	27
1.3.3. Антимова – метамова французьких абсурдистських п'єс	32
1.3.4. Антигерой як образ людини нової епохи	37
1.4. Концепт АНТИЛЮДИНА в художньому просторі творів франкомовних драматургів-абсурдистів	41
1.4.1. Сутність і природа концепту АНТИЛЮДИНА	42
1.4.2. Текстовий концепт-ідея та методи його дослідження	46
Висновки до розділу 1	49
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНА ДИНАМІКА РОЗГОРТАННЯ ТЕКСТОВОГО КОНЦЕПТУ <i>АНТИЛЮДИНА</i> В П'ЄСАХ ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ АБСУРДУ:	51
2.1. Семантичне вираження текстового концепту АНТИЛЮДИНА у творах письменників французького театру абсурду	52
2.1.1. Текстовий концепт-константа СТРАЖДАННЯ як структурна складова текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА	52

2.1.2. Текстовий концепт-константа СМЕРТЬ у структурі текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА	58
2.2. Текстовий концепт ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ в межах динаміки текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА	63
2.2.1. Текстовий концепт ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ як умова реалізації текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ	64
2.2.2. Текстовий концепт ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ як вияв внутрішньої ДЕГРАДАЦІЇ ЛЮДИНИ	71
2.2.3. Антонімічна модель КОЛИСЬ – ЗАРАЗ у розгортанні текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ	76
2.3. Текстовий концепт СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ у творчості франкомовних драматургів-абсурдистів	80
2.3.1. ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ як ознака СЕРЕДОВИЩА ІСНУВАННЯ	81
2.3.2. СВІТ РЕЧЕЙ як СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ АНТИЛЮДИНИ	88
2.4. Текстовий концепт УТРАТА ЛЮДСЬКОГО в розгортанні текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ	96
2.4.1. БОЖЕВІЛЛЯ як УТРАТА ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ	101
2.4.2. ЖОРСТОКІСТЬ як УТРАТА ГУМАННОСТІ	104
2.5. Текстовий концепт УТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ як структурна складова текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА	111
2.5.1. САМОГУБСТВО як спосіб залишити навколишню дійсність	112
2.5.2. СОН як спосіб утечі від реальності	117
2.5.3. ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС: повернення до УТРОБИ МАТЕРІ	121
Висновки до розділу 2	124
РОЗДІЛ 3. КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНОМАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ФРАНЦУЗЬКОГО АНТИТЕАТРУ	127
3.1. Текстовий концепт ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ: утрата комунікативної компетенції мовця	129
3.1.1. Абсурд у мовленні персонажів французького антитеатру	129

3.1.2. Антикомунікація як заперечення людської здатності до спілкування	135
3.1.3. Пауза як невід’ємний компонент мовлення антигероїв	140
3.1.4. Авторозмова та діалог з невидимим адресатом	142
3.2. Причини порушення правил кооперації в міжособистісному спілкуванні персонажів театру абсурду	144
3.2.1. Відсутність спільної комунікативної мети	146
3.2.2. Відмова від спілкування	150
3.2.3. Домінування одного з учасників діалогу	153
3.2.4. Ігнорування етикетних норм спілкування	157
Висновки до розділу 3	161
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	169
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	198
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	200

ВСТУП

Когнітивна поетика сьогодення відзначається дослідженням художнього простору згідно з когнітивно-дискурсивною парадигмою, яка дозволяє проведення багатоаспектних розвідок домінантних смислів художнього тексту [16; 23; 44–46; 69; 106]. Цей підхід робить можливим тлумачення художнього простору, що репрезентує негативну картину світу як результат діяльності авторської свідомості, непрямого відображення дійсності, часто неадекватного та викривленого. Таку картину світу можна віднести до девіативних, або аномальних. Аномальний художній світ [95; 119] демонструють, наприклад, твори театру абсурду.

Запропоноване дослідження присвячене вивченню аномального художнього світу французької драматургії абсурдизму, представленої творчістю Самюеля Беккета, Ежена Йонеско та Артура Адамова, крізь призму структурних, семантичних і лінгвопрагматичних особливостей концепту АНТИЛЮДИНА. Лінгвокогнітивна розвідка виконана з урахуванням теоретичних засад лінгвопоетики [32; 147] та когнітивної поетики [44–46; 222; 285]. Ключовим у роботі є положення про кодування смислового навантаження художнього твору текстовими концептами [17; 65; 69] і текстовими концептами-константами [73]. Концепт АНТИЛЮДИНА розглядається нами як антиконцепт, що протиставляється іншому концепту (у цьому разі – концепту ЛЮДИНА) і становить форму незгоди зі змістом цього "іншого" концепту [154].

Вибір матеріалу дослідження зумовлений тим, що творчість франкомовних драматургів-абсурдистів є маловивченою в Україні [87; 173]. Вітчизняні мовознавчі розвідки, об'єктом яких є п'єси французького театру абсурду, мають переважно літературознавчий характер [33; 129; 146; 175–176] або відзначаються лінгвостилістичним [20; 93; 166] чи комунікативним [49] векторами дослідження. Зарубіжні фахівці розглядають твори французької драматургії абсурдизму як літературний феномен [186; 206; 217–218; 257], а також як матеріал літературознавчих пошуків [223; 241].

Актуальність обраної нами теми визначається загальним спрямуванням сучасної лінгвопоетики на дослідження художнього тексту як лінгвального втілення авторського світогляду в рамках когнітивно-дискурсивного підходу. У цьому контексті творчий доробок французької драматургії абсурдизму привертає увагу як матеріал для лінгвокогнітивних пошуків з огляду на те, що п'єси Самюеля Беккета, Ежена Йонеско та Артура Адамова становлять складну для тлумачення та інтерпретації аномальну художню систему, що є недостатньо вивченою в сучасній філологічній науці. Актуальність роботи зумовлена також вагомим значенням концептотвірного потенціалу "текстогенеруючої категорії" (термін Н. В. Кулінич [87]) "анти" і концепту АНТИЛЮДИНА для сучасної світової культури та художнього простору французької драматургії абсурдизму зокрема.

Метою роботи є розкриття структури концепту АНТИЛЮДИНА в аспекті його семантичного та лінгвопрагматичного втілення у французькій драматургії абсурдизму.

Мета дослідження передбачає розв'язання таких *завдань*:

- окреслити специфіку аномального художнього світу творів франкомовних драматургів-абсурдистів;
- обґрунтувати роль філософії абсурду у формуванні художнього простору французького антитеатру;
- визначити характерні риси і статус концепту АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму;
- з'ясувати особливості семантичної реалізації концепту АНТИЛЮДИНА у творах письменників французького театру абсурду;
- виявити текстові концепти, які входять до структури концепту АНТИЛЮДИНА, та простежити їхнє розгортання у творах франкомовних драматургів-абсурдистів;
- схарактеризувати лінгвопрагматичні особливості репрезентації текстового концепту АНТИЛЮДИНА в мовленні французьких антигероїв.

Об'єктом дослідження виступає концепт АНТИЛЮДИНА у творах франкомовних драматургів-абсурдистів.

Предметом нашого дослідження є семантико-когнітивні та лінгвопрагматичні особливості репрезентації концепту АНТИЛЮДИНА у п'єсах французького театру абсурду.

Матеріалом дослідження слугували дев'ять драматургічних творів провідних представників французького театру абсурду: С. Беккета (п'єси – « En attendant Godot », « La Fin de partie », « Oh les beaux jours »), Е. Йонеско (« La Cantatrice chauve », « Les Chaises », « La Leçon »), А. Адамова (« L'Invasion », « La Parodie », « La Grande et la petite manoeuvre »). Загальний обсяг – 611 сторінок. Кількість фрагментів, відібраних для аналізу, нараховує 1442 одиниці.

Досягнення мети дослідження та розв'язання низки поставлених завдань зумовили використання конкретних *методів і прийомів*: загальнонаукових (*систематизація, узагальнення, опис і зіставлення*), а також семантичного, стилістичного, концептуального та дискурсивного аналізів. *Стилістичний аналіз* було використано для визначення стилістичних особливостей творчого доробку французької драматургії абсурдизму, що слугують джерелом розкриття специфіки когнітивного стилю автора. У рамках методу *семантичного аналізу* для виокремлення концептуально значущих елементів художнього тексту було застосовано *компонентний аналіз*, доцільність якого визначається пошуком сем, які у творах франкомовних драматургів-абсурдистів надають мовним одиницям додаткового інформаційного змісту чи експресивного забарвлення. *Контекстуально-ситуативний та інтерпретативний аналізи* було використано для експлікації динаміки розгортання того чи іншого текстового концепту у художньому просторі французького абсурдизму. Побудова фреймових моделей концептів здійснювалася згідно з методом *концептуального аналізу* за С. А. Жаботинською. Визначальними для нашої дисертаційної роботи є методики семантико-когнітивного дослідження текстових концептів і текстових концептів-констант, розроблені, відповідно, О. М. Кагановською

та Г. М. Каратєєвою. Вивчення лінгвопрагматичного аспекту розгляду концепту було проведено з використанням *дискурсивного* та *мовленнєво-актового аналізів* для виявлення комунікативних рис мовлення персонажів драматургії франкомовних письменників абсурду.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на матеріалі творів франкомовної драматургії абсурдизму вперше здійснено розвідку структурно-семантичних і лінгвопрагматичних особливостей текстового концепту АНТИЛЮДИНА як авторської одиниці знання, а також як антиконцепту. З'ясовано, що структуру текстового концепту АНТИЛЮДИНА визначають текстові концепти ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ та ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ, а також текстові концепти-константи СТРАЖДАННЯ та СМЕРТЬ. Виявлено, що у французьких антидрамах зміст концепту, що вивчається, представлений імпліцитно, тобто за посередництва семантичної реалізації його структурних складових. Специфіка лінгвопрагматичної репрезентації текстового концепту АНТИЛЮДИНА зумовлена комунікативними та синтаксичними особливостями персонажного мовлення. У роботі вперше введено термін "текстовий концепт-ідея" як однієї з одиниць утілення концептуальної інформації художнього тексту. Уперше здійснено дослідження творчого доробку С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова в термінах лінгвоконцептології.

Теоретичне значення монографії зумовлене тим, що її основні положення та висновки є певним внеском у розвиток когнітивно-дискурсивної парадигми знань, що використовується в дослідженні художнього тексту. Поняття "текстовий концепт-ідея" може застосовуватися для вивчення інших текстових концептів і будови художнього тексту в рамках когнітивної поетики та когнітивної семантики. Окрім того, теоретична цінність наукової роботи полягає в здійсненні дискурсивного аналізу персонажного мовлення у французькій антидрамі, результати якого становлять надбання комунікативної лінгвістики та лінгвопрагматики. Розкриття специфіки когнітивного стилю автора та оформлення драматургічного твору художніми засобами є теоретично значущими для вивчення стилістики тексту.

Практичне значення роботи полягає в можливості використовувати її матеріали та висновки у вивченні загальних мовознавчих курсів зі стилістики (розділи "Жанри і стилі", "Синтаксичні фігури в художньому тексті"), теоретичної граматики (розділ "Синтаксис") та лексикології (розділи "Полісемія французького сучасного слова", "Фразеологія") французької мови; у викладанні спеціалізованих курсів із когнітивної лінгвістики (розділи "Моделювання та дослідження концептів", "Текстовий концепт та його різновиди"); у вивченні зарубіжної літератури (розділи "Французька драматургія XX століття", "Театр абсурду") та філософії (розділ "Абсурд як філософська категорія"), у курсі "Етика та естетика", у рамках вивчення світової культури (розділ "Особистість XX/XXI століть"), а також на заняттях із практики французької мови.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КІ – концепт-ідея

МА – мовленнєвий акт

ТК – текстовий концепт

ТКІ – текстовий концепт-ідея

ТКК – текстовий концепт-константа

РОЗДІЛ 1
КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНІ ПЕРЕДУМОВИ
ДОСЛІДЖЕННЯ АНОМАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО СВІТУ
ФРАНКОМОВНИХ ДРАМАТУРГІВ-АБСУРДИСТІВ

Новітні тенденції розвитку сучасного мовознавства пропонують в якості актуальної парадигми лінгвістичного знання когнітивно-дискурсивну парадигму [84, с. 11]. Визначення мови як явища когнітивно-процесуального порядку виходить із того, що вона передає інформацію про світ, всебічно пов'язана з її обробкою, прямо стосується її організації, збереження й репрезентації. Урешті-решт вона забезпечує незмінність комунікативних процесів, під час яких передається і використовується величезний обсяг знань [126, с. 17].

У рамках когнітивно-дискурсивного спрямування лінгвістичних пошуків концепт – найменший квант людського знання – можна осмислити в категоріях структури, семантики і прагматики, що припускає його інтерпретацію як холістичної одиниці в єдності структурних, семантико-когнітивних і комунікативних властивостей [там само, с. 83]. Таким чином, новий підхід у дослідженні лінгвістичних явищ можна інтерпретувати як підхід функціональний [84, с. 11].

Звернення сучасного мовознавства до художнього тексту як матеріалу когнітивних пошуків визначається його специфікою та функціональністю. Саме художній твір дозволяє розглянути і структурувати знання та уявлення індивіда згідно з вимогами нового вектора знань у когнітивній поетиці.

Так, творчість франкомовних драматургів театру абсурду ми тлумачимо як цінний матеріал для сучасної когнітивної поетики в цілому, для дослідження концептуального простору творів письменників французької антидрами та особливостей світосприйняття людини середини ХХ століття зокрема. Крім того, нова когнітивно-дискурсивна парадигма лінгвістичних знань надає можливість здійснити всебічне вивчення концепту АНТИЛЮДИНА та представити його як цілісну структурно-семантичну та лінгвопрагматичну одиницю художнього простору франкомовних драматургів-абсурдистів.

1.1. Драматургія французького театру абсурду у фокусі лінгвокогнітивних пошуків

Для проведення лінгвокогнітивних пошуків нами було обрано п'єси франкомовних письменників драматургії абсурдизму, творчість яких у світовій літературі визначається напрямом, що отримує назву театру абсурду.

Кожен літературний напрям або ж літературна течія дозволяють досліджувати життя, діяльність і мислення людини конкретного періоду часу і навіть епохи. Французький театр абсурду втілює ідеї та переконання, що володіли світом у середині XX століття.

Критичні матеріали не надають чіткої інформації про історичну епоху, коли творили франкомовні абсурдисти. Однак відомо напевно, що це був міжвоєнний період, час розрухи в цілому світі. Це період бідності, страждання, смерті. Війна виявилася останньою краплею в чаші терпіння тих, хто свої переживання та думки пізніше втілив у літературній творчості. Війна у свідомості митців французького театру абсурду – найбезглуздіша річ [129; 175; 218]. Адже людина, народжуючись у муках, дорослішає зовсім не для того, аби померти за чужі ідеї та переконання.

Театр абсурду в літературознавстві визначається як одне із найумовніших угруповань XX століття [33; 146]. Письменники, твори яких належать до абсурдизму, ніколи не зустрічалися один з одним. Літературознавці об'єднали драматургів різних країн світу в конкретний напрямок за сукупністю спільних тематичних і стильових ознак, що були притаманні їхнім творам.

Суперечливими є погляди лінгвістів і літературознавців на те, чи віднести драматургію французького абсурдизму до літературного утворення модернізму або ж постмодернізму. У дослідженнях фахівців із мовознавства та літератури можна простежити вживання означення "модерністський" [49] або "постмодерністський" [16; 20] стосовно творів франкомовних абсурдистів. Французький літературний критик А. Компаньон називає письменників французького театру абсурду антимодерністами (« les antimodernes »)

[206]. На нашу думку, така дискусія вчених є цілком обґрунтована. Адже франкомовні автори театру абсурду творили в 50-х роках минулого століття, у період, коли епоха модернізму в літературі завершується, а постмодернізм лише зароджується.

Французький театр абсурду розпочинає своє існування у Франції, в Парижі, у середині минулого століття. До представників французької драматургії абсурдизму зазвичай відносять творчість Самюеля Беккета, Ежена Йонеско та Артура Адамова. Саме їхні твори літературні критики визначають як такі, що найвдаліше відображають ідеї літературного напрямку абсурдизму, особливої форми світосприйняття й мислення.

Напрямок драматургічного абсурдизму має декілька термінів на позначення. Його називають театром абсурду [30, 63; 93; 218; 129], Новим театром [257], антитеатром [87; 129; 176], антидрамою [там само], театром парадоксу [33], театром насмішки [247]. Оскільки наше дослідження не має літературознавчого характеру, тому в цій роботі всі вони вживатимуться синонімічно та еквівалентно.

Зазначимо, що названі вище драматурги не були корінними французами, а французька мова не була їм рідною. С. Беккет – англієць, Е. Йонеско – румун, а А. Адамов – росіянин. Останні двоє з різних причин переїхали до Франції в доволі юному віці, тому вважали французьку своєю другою рідною мовою і творили лише французькою. Для С. Беккета французька – дійсно іноземна. Він розпочинає писати твори англійською, пізніше деякі з них перекладає на французьку мову, а потім, переїхавши остаточно до Парижу, переходить до нового етапу своєї письменницької діяльності – франкомовного. Наведені факти життя та творчості надають підстави ідентифікувати представників і авторів п'єс французького театру абсурду як франкомовних драматургів.

Уважаємо за потрібне відмітити, що справжнім "проповідником" абсурдистських ідей був лише С. Беккет. Саме його літературний доробок від початку і до кінця представляє "чистий абсурд". Інші драматурги у своїх пізніх творах надавали перевагу соціальному (Е. Йонеско «*Les Rhinocéros*») або політичному спрямуванню (А. Адамов «*Le Printemps 71* »).

Творчість С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова має світоглядне та літературне підґрунтя. Так, суттєвий вплив на драматургічний доробок франкомовних абсурдистів здійснили представники екзистенціалізму Ж.-П. Сартр і К. Камю, зокрема їхні філософсько-естетичні ідеї про абсурд, абсурдність існування, вибір, відчуження, самотність і смерть. Мовою театру концепція екзистенції віднайшла своє вираження в алогізмі слів і вчинків персонажів, їхній некоммунікабельності, просторово-часових зсувах, відсутності причинно-наслідкових зв'язків. Друге джерело французького театру абсурду – естетика сюрреалізму. Її відбиток у французькій драматургії проявляється у знятті опозиції між реальним, буденним і сюрреальним – містичним, уявним, надприродним і галюцинаційним; натуралістичні деталі співіснують з ірреальним контекстом. Значний вплив на французький театр абсурду мали також твори Ф. Кафки та А. Жаррі [30; 159].

Творчість франкомовних драматургів абсурдизму з особистими переживаннями за людину та її життя, а також специфічними способами їх представлення посіла почесне місце у світовій літературі. Так, кінець 60-х років і початок 70-х позначилися міжнародним визнанням абсурдистів. У той період С. Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії (1969 р.), а Е. Йонеско було обрано до Французької академії (1970 р.).

У цілому французька драматургія абсурдизму є вираженням нової форми світосприйняття, осмислення навколишньої дійсності та людини в ній зокрема. Саме з цієї причини тексти франкомовних авторів театру абсурду є цінним матеріалом для лінгвокогнітивних досліджень.

1.2. Шляхи вивчення аномального художнього світу французької драматургії абсурдизму

У кожному епоху художня картина світу виникає як складний результат численних нашарувань варіантів нестереотипного бачення навколишньої дійсності, її розуміння та оцінки [148, с. 36]. Крім того, "художній характер

твору розкривається не в копіюванні дійсності, а в дієвому її відображенні та перетворенні" [69, с. 26].

Тексти п'єс французького Нового театру також є своєрідним представленням певного періоду історії, відображенням життя людства XX століття крізь призму світосприйняття їхніх авторів. Франкомовні абсурдисти змальовують не побачене, а відтворюють у своїх п'єсах те, що вже переосмислене і віднайшло відбиток в їхньому підсвідомому.

Художня картина світу творів французького театру абсурду формується під впливом життєвих переконань їхніх авторів. Особливості переосмислення навколишньої реальності франкомовними авторами антитеатру безпосередньо відтворюються в мовленні їхніх персонажів.

Саме тому в лінгвопоетиці художній текст розуміється як модель чи картина дійсності, створена автором. Текст французької антидрами – це також модель, образ чи картина світу, породжена автором, яка відбиває своєрідність його сприйняття дійсності. Модель, яку отримуємо в результаті прочитання та тлумачення французької антип'єси, – це "схема, яка відображає спосіб утіленого автором художнього світобачення" [31, с. 51–52]. Автор художнього тексту французького театру абсурду виступає передусім як "носій певного світосприйняття, він виражає свою систему цінностей, яка включає в себе не лише задум, загальну концепцію твору, але й уявлення та знання про зовнішній світ, картину світу" [95, с. 118]. Крім того, внаслідок концептуального аналізу із твору "вичленовується" внутрішня індивідуальна модель світу. Ця модель не існує сама по собі, вона зумовлена загальною моделлю світу певного періоду [160, с. 5]. Внутрішня індивідуальна модель світу франкомовних драматургів-абсурдистів представляє образ світу XX століття.

Таким чином, будь-який твір французької антидрами містить у собі певне авторське бачення світу, а "індивідуальна картина світу автора тексту є синтезом його різноманітних уявлень про навколишню дійсність" [89, с. 4].

Підкреслимо, що художня картина світу французького Нового театру завжди співвідноситься з об'єктивною реальністю і з ширшою картиною

світу, яка більшою чи меншою мірою виражена в художньому творі. І це не випадково, адже в одиничному відображається загальне. Однак, франкомовні абсурдисти перевтілюють це загальне відповідно до своєї індивідуальності. Саме особистість автора визначає вибір художніх прийомів, а також мовних засобів для створення художньої картини світу французької драматургії абсурдизму [91, с. 23].

Під світом художнього твору в когнітивній поетиці розуміють художньо освоєну, інтерпретовану реальність. Окрім найбільших одиниць, таких як персонажі, які становлять систему, і події, що складають сюжет, світ твору, у тому числі драматургічного, включає в себе також акти поведінки персонажів та їхні портрети, речі, деталі. Однак, відображальний характер художньої літератури не означає, що світ твору дзеркально адекватний реальному життю, про що свідчать французькі драматургічні твори, створені в жанрі абсурду [95, с. 116].

Тому останнім часом з'явився термін "аномальний художній світ", під яким розуміють такий світ, який не характеризується прямою проективністю і безпосереднім віддзеркаленням реальності. Він відтворює не об'єктивну сутність природи і суспільства, а явища вторинного плану, що представляють плід індивідуальної свідомості [там само]. Прикладом такого аномального художнього світу можуть, безперечно, слугувати твори французького театру абсурду, які демонструють суб'єктивне авторське бачення та переоцінку навколишньої дійсності.

В. В. Красних дотримується тієї думки, що не лише аномальний художній світ репрезентує вторинні явища і дійсність у цілому, але і будь-який твір художньої літератури є, так би мовити, "вторинною дійсністю", "віртуальною реальністю". Незважаючи на свій вторинний характер, художній світ також є частиною дійсності. З цього випливає, що персонажі художніх творів, живучи у даній "вторинній дійсності", створеній автором, входять також до дійсності "первинної" [81, с. 10].

Отже, одним із засобів створення художньої картини світу є література. Автор того чи іншого художнього твору надає своїм думкам та переживанням словесної форми [91, с. 21]. Таким чином, художня картина світу франкомовних драматургів-абсурдистів "закріплена" в текстах їхніх творів.

Відзначимо, що величезна роль у процесі створення художнього твору належить, з одного боку, вибірковій, а з іншого боку – комбінуючій і синтезуючій роботі автора, що спрямована одночасно і на дійсність, яка зображується, і на форми її вираження в словесній композиції твору, у його мові та стилі [37, с. 229]. Те, що робить будь-який художній твір єдиним цілим і тому створює ілюзію відображення життя, є не єдність осіб і положень, а єдність самотнього морального відношення автора до предмета [38, с.181]. Особистість автора надає його стилю індивідуальної своєрідності [там само, с. 108].

У сучасній когнітивній поетиці художній текст французької антидрами, як і будь-який інший художній текст, розглядається "як система домінантних смислів, яка репрезентує естетичну підсистему смислів авторської концептуальної картини світу" [169, с. 9].

Художній текст є складним багаторівневим процесом породження смислу, "закодованого" автором. Концептуальний підхід до дослідження художнього тексту французького театру абсурду передбачає відповідне його "розкодування" і "вимагає проникнення до певних ментальних структур, розгорнутих у часі" [66, с. 114]. Враховуючи його здатність виражати певний, досить конкретний смисл, художній текст французької антидрами є доступним у розумінні та правильному прочитанні.

"Традиційність уваги до знакового характеру художнього тексту [...] полягає в розумінні його як складного знаку найвищого порядку з множинністю значень" [69, с. 27]. Останні мають місце завдяки текстовим концептам (далі – ТК), які втілюють творчий задум автора. ТК, у свою чергу, розгортаються протягом усього художнього твору французького Нового театру і несуть концептуально значущу інформацію.

У французьких антип'єсах ТК "концентрує в собі результати авторського сприйняття навколишньої дійсності і пропагує їх читачеві" [67, с. 181]. Зі змістової точки зору ТК французької драматургії абсурдизму представляє "глибинний смисл, згорнуту смислову структуру тексту, яка є втіленням інтенції та мотиву діяльності автора, результатом яких і є породження тексту" [80, с. 57]. Зауважимо, що "звернення до ТК зумовлюється, з одного боку, здатністю входження у внутрішню логіку художнього тексту, з другого – наданням їм особливого значення в експлікації фактів" [69, с. 47].

Розгортання ТК у художньому тексті визначається двома факторами: ситуацією та особистим когнітивним простором автора (його індивідуальним фондом знань). Індивідуальний когнітивний простір автора впливає і на смислову структуру, і на комунікативну цілеспрямованість самого тексту [68, с. 182].

Художній текст трактують як відповідь на питання ТК. Певною мірою ТК можна охарактеризувати як специфічну "металінгвістичну діяльність", основною метою якої є опис і тлумачення того, "виходячи з яких формальних причин даний текст приводить до даної відповіді" [там само].

ТК є своєрідною "точкою вибуху", яка пробуджує текст до життя. Отже, ТК "служує, з одного боку, моментом відправлення при породженні тексту, а з іншого – кінцевою метою при його сприйнятті" [80, с. 55]. Щодо смислового навантаження та його втілення в художньому тексті франкомовними авторами антитеатру, то воно цілком представлене ТК. Головні ідеї та концептуальні лінії у творах французької драматургії абсурдизму імплікують численні ТК.

Для творів С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова спільними є проблеми смерті, нещастя та невпинного страждання людини на землі. Єдиність у визначенні головних ідей у п'єсах франкомовних драматургів-абсурдистів надає підстави припустити можливість розгортання в текстах французького театру абсурду текстових концептів-констант (далі – ТКК), специфіка яких полягає в тому, що "вони пронизують усю творчість одного письменника або ж цілого літературного напрямку" [73, с. 36].

Таким чином, значне місце в правильному прочитанні художнього тексту французької антидрами займають ТК, ТКК із їхнім специфічним розгортанням у творах французької драматургії абсурдизму. І ТК, і ТКК у французьких антип'єсах є не лише втіленням основних настанов і задумів авторів, але і результатом складних ментальних процесів категоризації та концептуалізації при сприйнятті ними навколишньої дійсності.

Зауважимо, що мова – не звичайне дзеркало світу. Вона фіксує не лише сприйняття, але й осмислення людиною світу і себе в ньому. У структуризації того, що було сприйнято, суттєво відчутні моменти його суто людської обробки – категоризації та концептуалізації [85, с. 95]. Ці процеси надають змогу не лише організувати, упорядкувати знання, якими володіє людина, а й дати ім'я новому явищу, раніше не пізаному [229, с. 169].

Здатність до утворення концептів і формування категорій, що, власне, називається концептуалізацією й категоризацією світу, є важливим складником когнітивної "інфраструктури людської діяльності" в цілому [126, с. 20] і процесу створення художнього твору зокрема. Процеси концептуалізації та категоризації властиві і творам французької антидрами. Вони віднаходять мовне втілення у самому драматургічному тексті.

Так, поняття категоризації є одним із фундаментальних понять людської діяльності та одним із ключових термінів когнітивного підходу у вивченні лінгвістичних явищ. Воно тісно пов'язане з когнітивними здібностями людини, а також поєднане з усіма компонентами самої когнітивної системи – увагою, розпізнаванням об'єктів, умовиводами і пам'яттю.

Здатність класифікувати явища, розділяти їх за різними класами, розрядами та категоріями свідчить про те, що автор художнього твору в сприйнятті світу розмірковує про ідентичність об'єктів або явищ, про їхню схожість чи, навпаки, відмінність. Завдяки аналізу процесів об'єднання явищ чи об'єктів у категорії твори франкомовних драматургів-абсурдистів є доступнішими для прочитання, для розуміння авторського ставлення

до речей чи осіб навколишньої дійсності (наприклад, категорії добре / погане, позитивне / негативне), їхнього значення в житті автора (реальне / ірреальне).

У лінгвістиці панує твердження, що концептуалізація є процесом, зворотнім категоризації [172, с. 9]. Однак ми підтримуємо думку С. Г. Шафікова про те, що це є правильним лише частково, у тому розумінні, що йдеться про виокремлення конкретних смислів, пов'язаних із позначенням визначених сегментів реального світу (концептуалізація) і про об'єднання цих смислів у загальні рубрики (категоризація). Однак, категоризація не відрізняється від концептуалізації як процесу і результату виділення типових смислів [там само].

Важливо відмітити, що і категорії, і концепти є суть ментальні структури, своєрідні кванти знання, якими оперує автор у процесі створення художнього тексту. Ускладнення ментальних структур здійснюється в напрямку від концептів до категорій. Категорії об'єднують гомогенні множини (концепти), а концепти об'єднують гетерогенні множини (категорії). Усі концепти вербалізуються в мові, у той час як категорії можуть не мати закріпленої в мові форми вираження [там само, с. 3].

Таким чином, вивчення концептуальної картини світу французького театру абсурду за посередництвом мовної картини світу, "пояснення процесів засвоєння, переробки та трансформації знань про навколишній світ, про основні способи створення нових ідей, а також про механізми утворення нового значення" [121, с. 1], є доступним завдяки можливості представити навколишню дійсність автора художнього тексту в концептах і категоріях. Процеси концептуалізації та категоризації дозволяють проникнути до концептуального простору творів французької антидрами. Лише пізнання життєвих принципів і світоглядних позицій їхніх авторів надасть можливість простежити перебіг і результати категоризації та концептуалізації в текстах французького театру абсурду.

Нарешті, відзначимо, що вибір форми та змісту майбутнього твору цілком і повністю залежить від автора, від його особистості, світобачення та світогляду. Тому для автора художнього тексту надзвичайно важливо обрати

саме ту філософську концепцію і надати їй тієї форми, які б найвдаліше представляли його думки про навколишню дійсність, його ставлення до неї.

Для авторів французьких антип'єс таким способом репрезентації є абсурд, а "театральна форма відкрила можливість не просто обговорювати абсурд, але і наочно його продемонструвати, тобто втілити абсурдність людського існування в сценічній дії, у діалозі, змусивши глядача на власні очі побачити реальність, у якій він перебуває" [30, с. 11]. Саме драматургічний текст і філософія абсурду дозволили франкомовним абсурдистам подати навколишню дійсність і людину в ній крізь призму власного світобачення та особистісних переживань.

1.3. Абсурд як спосіб авторської інтерпретації дійсності

Модернізм і постмодернізм значно змінили сутність художньої літератури, її форми і, що важливо, характер сприйняття світу [162, с. 196]. Особливий спосіб інтерпретації дійсності у своїх п'єсах представили автори французького театру абсурду.

Сучасники франкомовних абсурдистів не розуміли, критикували, забороняли їхні твори. Проте рацію мали західні дослідники, які висунули С. Беккета на здобуття Нобелівської премії за те, що він, на їхню думку, зважився працювати виключно в негативній зоні людського досвіду. При цьому письменник ризикнув увійти до цієї зони не задля нігілістичного зловтішного почуття, а в інтересах людини. "Драматургія абсурдизму – це не зловтіха, а гуманістична дидактика, яка використовує той людський матеріал, що про нього далеко не кожний гуманіст зважився б говорити на повний голос" [146, с. 14].

Незважаючи на негативні відгуки критиків, твори С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова посіли вагоме місце у світовій літературі, а відтепер є цінним матеріалом для мовознавчих розвідок.

1.3.1. Філософія абсурду у формуванні аномального світогляду авторів французької антидрами. В основі кожного художнього твору лежить певна авторська концепція, яка впливає на вибір його форми та змісту. "Антитеатр – це концептуальна драматургія, що реалізує ідеї абсурдистської філософії" [159].

У творах французького Нового театру негативні аспекти дійсності підкреслює абсурдність художньої форми, яку обирають франкомовні драматурги для їхнього вираження. Таким чином виникає ситуація, в якій твор мистецтва не виступає проти бридкого в реальній дійсності, а ніби є солідарним із найпотворнішим у світі [129, с. 57]. Разом із французькими антип'єсами страх, біль і відчай потужним потоком влилися в мистецтво.

Безперечним є той факт, що митець обирає для своїх творів такі явища, які найповніше відповідають його баченню світу [там само]. Як результат, гнів, відчай, зростаюча безвихідь, параліч теперішнього і майбутнього, невлаштованість буття, брехня, обман, фанатизм, злість, ненависть, насилля, варварство, постійне відчуття тривоги, страх відповідальності, втеча від свободи, відсутність вибору, спустошення, душевна втома, беззахисність, безглуздість боротьби, приреченість, безплідність зусиль, відсутність святого в житті, тотальна вина, байдужість, самотність, взаємна ненависть, жахливе блюзнірство "прекрасного нового світу", безумство цивілізації й прогресу є основними темами творів французьких абсурдистів [174]. У цих творах не обговорюються проблеми соціальної ситуації, а подається "картина цієї ситуації, змальована в найгірший скандальний спосіб і здатна зламати невинні душі та вразити навіть битих життям" [151, с. 161].

Абсурд визначається як констатація смислового, логічного, буттєвого і, відповідно, мовного безсилля віднайти організуюче начало в навколишньому світі [30, с. 8]. "Розуміння абсурду прагне описати той кошмар, що настане, коли відсутність мети існування, самотність та німота досягнуть крайньої межі" [151, с. 161].

Здійснивши історичний екскурс сторінками праць дослідників абсурдизму, наголосимо на цікавому факті, що в стародавніх грецьких

філософів поняття абсурду означало дещо небажане, пов'язане з протилежністю Космосу і гармонії. За своєю сутністю воно було еквівалентом поняття Хаос. Таким чином, абсурд виступав як естетична категорія, яка виражала негативні якості світу і яку протиставляли таким естетичним категоріям, як Прекрасне та Велич, в основі яких міститься позитивна загальнолюдська цінність предмета. Крім того, під абсурдом розуміли заперечення базового компонента раціональності – логіки. Поняття логічного абсурду фіксувало в стародавніх греків ситуацію суперечності в поведінці або мовленні [30, с. 10.].

Через багато століть поняття "абсурд" використовували представники екзистенціалізму, однак уже як атрибутивну характеристику відносин людини зі світом, який постає позбавленим смислу і ворожим людській індивідуальності. Філософи цієї течії стверджують, що не варто надавати смислу всьому, що відбувається. Філософське тлумачення абсурду екзистенціалістами полягає в тому, що єдиними істинами, які дані людині, вважаються старіння та відчай. Єдина віра – в абсурд. Усе інше – хитке і нестійке. Істинна філософія є філософією абсурду, її витoki слід шукати в трагічній ситуації відчаю. Абсурд представляє реакцію на ситуацію відчуження індивідууму, породженого гострими протиріччями між інтересами людини та умовами її існування, утратою життєвого смислу [1].

Сам смисл – це феномен духовного життя людини, який виражає найіманентнішу якість культурної людини – здатність мислити. У смислах людина освоює світ, свої інтенції, учинки інших людей. Сенси завжди мають свого автора, відзначаються глибоко особистісним характером, але одночасно виступають феноменом загальнолюдським, універсальним [79].

Окрім того, смисл – це завжди правильно організована думка. За допомогою мови сенси маніфестуються і є доступними для освоєння й розуміння людьми. Смисл володіє такою найважливішою системною характеристикою, як цілісність. Полюсом, протилежним смислу, завжди вважався абсурд. Абсурд – згубний для смислу. Його існування неприпустиме для комунікантів і взагалі для людини, яка мислить [там само].

Організація, притаманна смислу на мовному рівні, регулюється трьома програмами: семантичною узгодженістю, синтаксичним керуванням слів у синтагмах і лексичним поєднанням [там само]. Коли порушується принаймні одна з цих програм, виникає абсурд. На комунікативному рівні абсурдність ситуації створюється за умови недотримання співрозмовниками хоча б одного із комунікативних принципів кооперації Г. П. Грайса [52, с. 220].

Відзначимо, що в основі розуміння завжди лежить прагнення людей думати і діяти раціонально. Зіткнувшись у житті з ірраціональним, з абсурдом, людина намагається "реінтерпретувати" абсурд так, щоб виявити раціональні причини дії та мовлення. У рамках мовознавчих розвідок було розроблено загальну стратегію подолання абсурду реципієнтом (слухачем), яка містить низку послідовних кроків [див. 79].

Абсурд у багатьох випадках розглядається як знак, який вимагає нової інтерпретації сказаного, на відміну від негативного його тлумачення як нісенітниці, яка лежить на поверхні. Аналізуючи абсурдне висловлення, інтерпретатор починає звертати увагу на приховані наміри мовця, залежність сказаного від контекстуальних умов, фонових знань мовця, на відповідність мовлення індивіда соціокультурним нормам [там само]. Таким чином, виявляється зрозумілим той факт, що тексти абсолютної більшості творів французького антитеатру допускають різноманітні інтерпретації.

Зауважимо, що Ж. Дельоз висунув тезу про породження смислу абсурдом [54]. Однак вона не підтверджується ні даними лінгвістики, ні "творчістю наукових смислів" [79]. Ми погоджуємося з думкою про те, що смисл ініціюється не абсурдом самим по собі, а нашим пошуком цього смислу, який базується на гіпотезі, що всі люди завжди говорять зі смислом. У такому разі абсурд виступає лише маркером того, що істинний смисл прихований за поверхневою формою абсурду. Таким чином, усупереч твердженню Ж. Дельоза, смисл завжди породжується смислом, виводиться (і цілком раціонально) із початкових смислів, а сам абсурд можна подолати шляхом відновлення вихідного смислу чи реінтерпретації сказаного [там само].

Слід зазначити, що у своєму науковому дослідженні природи абсурду

А. Кравець виділяє декілька його типів:

- нігілістичний абсурд, який не містить навіть мінімальних відомостей про світогляд і філософські імплікації тексту та гри;
- абсурд як структурний принцип відображення всезагального хаосу, розпаду мови і відсутності чіткого образу людства;
- сатиричний абсурд, який використовується в окремих формулюваннях та інтризі й достатньо реалістично описує світ [там само].

Об'єктом нашого дослідження є драматургічні тексти французьких антип'єс, у яких чітко виражений другий тип абсурду, який ми характеризуємо трьома ключовими словами: хаос, метамова, антилюдина.

Наголосимо, що поняття "абсурд" не означає повної відсутності сенсу або нісенітницю. Воно трактується як спроба побудови нового значення за допомогою порушення тих чи інших зв'язків у звичній картині світу. До абсурду звертаються з метою створення власного смислу шляхом відмови або ігнорування сталих уявлень про навколишній світ [47, с. 157]. Так, стереотип про людину як про найдосконалішу істоту на землі руйнується, бо в реальності абсурдизму вона навіть не дорівнюється до тварини.

У світовій літературі ідеї абсурду набувають спеціальної форми вираження – розриву логічних зв'язків, поєднання несумісних речей. Абсурд розуміється як намагання побудувати неможливі в навколишній дійсності референтні ситуації, які порушують традиційні знання про світ. Отже, абсурд перевертає стереотипні уявлення про реальність, оперуючи наївною картиною світу [там само].

Крізь призму поглядів франкомовних драматургів-абсурдистів світ – аморфний і характеризується монотонністю та повторюваністю подій у ньому. Реальність, існування розглядаються як хаос. Для авторів французької антидрами домінантною якістю буття є не розвиток, а розпад. Письменники французького театру абсурду наголошували, що існування людини в цьому

світі – "це пустеля, де, між життям і смертю, нічого не відбувається, і це жахливо" [213, с. 113].

У драмі французького абсурдизму, зазвичай, немає інтриги і чітко визначених персонажів. У ній панує випадковість, а "фабула" будується виключно навколо проблеми комунікації [1]. Замість драматичної динаміки глядачу відкривається одвічна статика. Розвиток дії та кульмінацію заміняє їхня повна відсутність. Персонажі французьких антип'єс позбавлені свого власного обличчя, характеру. Вони – волоцюги, клоуни, маріонетки і аж ніяк не герої.

Людина у французьких антип'єсах прирівнюється до речей побуту, а речі на сцені відіграють таку ж роль, як і персонажі. Герой французької антидрами – псевдолюдина, яку драматурги намагаються видати за єдиний правильний образ людського роду. Один з персонажів С. Беккета ніби підсумовує: *Les gens sont des cons* (Beckett, AG, 256) – "Усі люди – придурки".

У всіх творах французької антидрами абсурдність виступає не як тимчасовий і перехідний етап розвитку світу, а як кінцевий і незмінний його стан [129, с. 101]. Однак дослідники філософії абсурду й творчості драматургів французького антитеатру не мають визначеної думки стосовно природи абсурду. Одні трактують абсурд як "початковий стан речей у світі" [173, с. 193], інші розуміють абсурд як "феномен кінця" [30, с. 54]. Але всіх об'єднує думка про те, що "абсурд перетворився на категорію оцінну, а не понятійну" [33, с. 188], а "категорія негативності є головною ознакою абсурдистського твору" [30, с. 23].

Антигуманістична сутність подібної драматургії в тому і полягає, що об'єктом уваги С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова є людські слабкості, ті пороки, які оголюються ними не в ім'я боротьби з негативним у людині, не заради викорінення зла, а з метою абсолютизувати трагікомічний образ людини, яка борсається в абсурдному світі, образ, який, на їхню думку, і є її істинним обличчям [129, с. 33]. "Підступність, дурість, невдячність, боягузтво, агресивність, скнарність – просто-таки фольклорна енциклопедія

розмаїтих підлот, фундаментальних людських дефектів. Саме уособлення негативної постаті" [146, с. 10].

Літературні критики розглядають геніальність франкомовних драматургів абсурдизму як форму божевілля, а божевілля як адекватну реакцію на наш світ [174]. Однак твори французької антидрами не є результатом творчого безумства. Автори французьких антип'єс нічого не вигадували, вони підводили підсумки того, що бачили. Йдеться про надзвичайну естетичну енергію художнього узагальнення у французькій драмі, "узагальнення, яке переростає вузькі часові межі поставленої драматургом проблеми – у напрямку її розв'язання під усім небом світового досвіду" [146, с. 9].

Таким чином, здобутки французького театру абсурду є свідченням того, що "трагічні здогадки, смертельне прозріння, окремі печальні мотиви, які пронизують культуру, втратили епізодичність і перетворилися на світогляд, парадигму епохи" [174].

Підсумовуючи, зазначимо, що філософія абсурду є найефективнішим способом інтерпретації навколишньої дійсності авторами французької антидрами. Абсурд являє собою штучну будову, яка дозволяє розширити свідомість, що, у свою чергу, робить доступним бачення звичних речей і усвідомлення їх у новому ракурсі [76]. Абсурд, що видається на перший погляд безглуздом, створює ефект контрасту зі звичною реальністю, що надає можливість розгледіти і краще зрозуміти навколишню дійсність. Драма французького театру абсурду виступає, таким чином, не міркуванням про абсурд, а демонстрацією цієї абсурдності.

1.3.2. Драматургічна форма вираження ідей французького абсурдизму.

Філософські погляди письменників французького Нового театру віднайшли свою "упаковку" в драматургічній формі. У нашому дослідженні поняття "текст" уживається разом із означенням "драматургічний", оскільки "воно позбавлене відтінку значення жанрового різновиду тексту і безпосередньо пов'язане з теоретичними проблемами драматургії" [103, с. 13].

У теорії драми драматургічний текст розглядається як "особливий вид художньої літератури, який відрізняється від епосу та лірики своїм подвійним призначенням: являє собою самостійний вид словесного та письмову форму сценічного мистецтва" [там само]. Двофункціональність такого тексту вимагає ретельного прочитання та адекватної інтерпретації. Однак існує також і інша думка з цього приводу [див. 271, с. 5].

Виходячи з поглядів історика мистецтва Е. Г. Гомбріха, драма народжується з нашої реакції на світ, а не з самого світу [51, с. 154]. Таємниця драматичної інтерпретації незмінно полягає в її стилі, у способі бачення письменника, автора чи глядача. "Митець сприймає реальність і середовище, в якому працює, крізь призму часу, в якому живе" [151, с. 10].

Форма драматургічного твору обрана авторами французьких антип'єс не випадково. Їх привабила специфіка драми, можливість рельєфно показати існування і його безглуздість такими, якими вони є, адже вже своєю присутністю на сцені герой виражає думку автора про те, що все людське життя зводиться до простого перебування на цьому світі [129, с. 14].

Франкомовних авторів абсурдизму передусім приваблює можливість виразити в драматичному творі ідею остаточної деградації людства, агонію людської свідомості, оскільки саме спад, на їхню думку, є домінуючим фактором у сучасній дійсності [там само, с. 15]. Проте досконалість форми для істинного художника – не самоціль, а засіб найповнішого втілення ідеї і найпотужнішого ідейного впливу на читача і глядача [167, с. 7].

Крім того, у п'єсі немає місця минулому, її предмет – сучасність [там само, с. 21]. Однак мікропростір п'єс французького Нового театру не обмежений жодними часовими рамками, бо його твори існують з урахуванням твердження: "історія – це вимір, без якого людина цілком може обійтися" [170, с. 277]. До того ж, відзначимо, що "відмінність мовного коду постмодернізму полягає в тому, що його оповідач не має ані минулого, ані майбутнього" [55, с. 99].

Варто підкреслити, що справжній новатор той, хто не лише зумів побачити нове в житті, але і зміг утілити це нове в повноцінну художню форму. "П'єсу слід будувати, будувати у відповідності до ідейного задуму і життєвого матеріалу, будувати розумно, економно, захоплююче, але будувати так, щоб будівні ліси не заважали глядачам бачити головне – життя" [167, с. 15].

Життя, представлене у драмі, ніби говорить від свого імені. Дія тут відображається з більшою достовірністю, ніж в епопеях, повістях, романах. Сприймаючи образи драми, ми знайомимося не з чиймись повідомленнями про життєвий факт, а ніби із самими фактами зблизька. Саме тому вважають, що "драматургічна форма знаменує найвищу точку образотворчості у сфері словесної дії" [164, с. 43].

Таким чином, головною метою драматургів, у тому числі авторів французької антип'єси, є створення таких сценічних образів, які б відображали основні риси поведінки реально існуючих людей [26, с. 16]. Відсутність чітко виражених характерів і їхніх вчинків на сцені французького Нового театру не означає відсутність людини в житті. Франкомовні абсурдисти показали той негативний бік, що від неї лишився, і відтворили те, що вона реально робить по життю, – нічого.

Проте проблему специфіки драми слід розпочинати з питання про своєрідний предмет драми. Таким предметом зображення у драмі є, як відомо, життя в русі, чи, іншими словами, дія. Саме вона визначає всі головні особливості драматургії як виняткового способу відтворення дійсності. Дія є найяснішим і найвиразнішим розкриттям людини, розкриттям як її настрою, так і її мети.

Щодо французького театру абсурду, то і тут він відходить від традицій. Характерна риса творів французького абсурдизму – антидія, тобто фактична її відсутність. С. Беккет не раз повторював, що на сцені нічого не повинно відбуватися. У цьому нібито специфіка та привілеї сучасного театрального мистецтва. Франкомовні драматурги абсурдизму втілюють принцип абсолютної

сценічної статичності. Вони створили "камерний театр непорушності, спектакль у вакуумі" [176, с. 126].

У цілому "драматургічний текст – це структурована за певними законами єдність", що має чітку структуру, особливість якої полягає в наявності певної кількості реплік, оформленої за допомогою авторської ремарки, що у свою чергу формує діалогічну єдність [104, с. 39]. Крім того, драматургічний текст характеризується "сполученням діалогічних єдностей, яке утворює сцену, сукупність сцен, які становлять акт, і нарешті, кілька актів, що створюють цілісний драматургічний твір" [там само].

Драматургічні твори франкомовних абсурдистів вражають своєю недотриманістю конкретної визначеної структури. Їхні п'єси то одноактові, то містять велику кількість сцен та актів; конституючу роль у п'єсі віддають то діалогу, то монологу; надають перевагу то авторським ремаркам, то персонажним реплікам.

Традиційно структурним елементом драматургічного тексту визнається діалог. На драматургічний діалог покладається значне художнє навантаження: розвивати дію і характеризувати персонажів. Як наслідок, у ньому не повинно бути прохідних висловлювань. Кожне висловлювання – мікроланка ідейно-тематичного і сюжетного ланцюгів п'єси. Це означає, що "воно містить підвищений коефіцієнт інформації" [39, с. 169]. Однак інша справа з діалогом у французькій антидрамі. У творах французьких абсурдистів він – формальний і швидше слугує саме формі, а не змісту.

Окрім діалогу, класична структура п'єси організована драматичним конфліктом [25, с. 12]. У французькій антидрамі останній повністю відсутній, а архітектоніка п'єси тримається на напрузі паузи та жесту. На думку П. А. Флоренського, "жест утворює простір, здійснюючи в ньому напругу, і тим самим викривлює його" [171, с. 55]. У драматургічному тексті вказана закономірність підсилюється у багато разів і стає головною ознакою естетичної комунікації, яка є можливою у візуальному, сценічному втіленні. Вербальна мова долає інерцію часу, тілесна мова жесту – інерцію простору. Можливість

перетворення "сукцесивного дискурсу на симультанний гештальт – основна відмінність драми як від лірики, так і від епосу" [там само].

Увагу теоретиків драматургії привертає також і сам автор у творі, міра вираження його поглядів у п'єсі. З цього приводу наголосимо на тому, що автор завжди присутній у тексті п'єси. Він може відстоювати свою позицію в текстах авторських ремарок, а може втілюватися в одного із персонажів і висловлювати свої думки з того чи іншого приводу його вустами. Однак існують п'єси, у яких виділити авторську концепцію майже неможливо. Лише цілісна сюжетно-образна будова твору дозволяє зробити найзагальніші припущення стосовно авторської ідеї в цій п'єсі, відкриваючи шляхи для її різноманітного прочитання [98, с. 101]. До таких творів належать і п'єси французького абсурдизму. Ступінь експліцитного вираження авторської позиції варіюється і визначається як індивідуальним стилем драматурга, так і його приналежністю до конкретного літературного напрямку та до певної епохи [там само].

Крім цього, для французької антидрами характерна повна або часткова невизначеність хронотопу подій. Відсутність вказівки на час дії не випадкова, адже поняття часу як такого не існує в п'єсах французького театру абсурду, оскільки з плином часу жалюгідне становище персонажів ніяк не змінюється [93, с. 39]. Цим п'єсам притаманна також відсутність макропростору, тобто повна або часткова відсутність місця подій у широкому розумінні. Звуження просторових меж виступає як фрагмент, кадр із контексту реальності. Простір ніби замикається мікропростором дії, а саме – конкретним місцем, де герої зазнають фізичних і душевних страждань і звідки вони не можуть або не хочуть вирватися [там само, с. 40].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що французький театр абсурду живе за власними драматургічними законами і своїми творами пропагує бунт проти театральних традицій. Шокуюча нелогічність того, що відбувається, явна непослідовність та відсутність будь-якої внутрішньої вмотивованості вчинків та поведінки дійових осіб французьких антип'єс

створюють враження, що в спектаклі "задіяні актори, які ніколи раніше не грали разом і які поставили за мету будь-що збити з пантелику один одного, а заодно – і глядача" [129; 257].

Зазначимо, що немає і не може бути ніяких "рецептів майстерності" в театральному мистецтві, адже драматургу доводиться щоразу по-новому шукати художню форму у відповідності до нового життєвого матеріалу, який, власне, і визначає жанр, стиль, композицію майбутнього твору [167, с. 11]. Так, драматургічний текст виявився найефективнішою формою для вираження абсурдистських ідей франкомовних авторів антитеатру.

Однак відмова від театральних традицій, особливості світогляду франкомовних абсурдистів і їхнє бажання передати реальну дійсність вимагали проведення пошуку таких лінгвальних засобів, які найкраще допомогли б відтворити побачене, почуте та пережите авторами французьких антип'єс. Потрібна була метамова як можливість представлення навколишнього світу та як єдиний вияв його існування.

1.3.3. Антимова – метамова французьких абсурдистських творів.

У творах художньої літератури, у їхній стильовій специфіці та в художніх образах утілено відношення письменника до літературної мови своєї епохи, до способів її розуміння, перетворення і поетичного дослідження [38, с. 106]. Мова перебуває в прямій залежності від усієї творчості письменника, від його ставлення до неї та прагнення за допомогою мови повніше й адекватніше передати весь складний світ почуттів та поглядів сучасної людини [28, с. 263].

Авторів французької антидрами часто називають "терористами мови" [129, с. 124]. Одні дослідники вважають, що абсурдисти надають словам нового концептуального смислу [79], інші – що слова французьких антип'єс беззмистовні, а їхні автори вбивають мову [див. 206, с. 423–424]. Ми поділяємо думку Моріса Бланшо про те, що в драматургічних текстах французького абсурдизму слово не те, щоб "позбавлене смислового навантаження,

а швидше не містить смислового центру; це слово, яке не має ні початку, ні кінця" [24, с. 266].

Французька мова для С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова – найкраще "алібі для будь-яких мовних новоутворень" [61, с. 272]. Саме "нерідне" відчуття французької мови надавало франкомовним абсурдистам можливість розглядати її на відстані, експериментувати, доводячи мовні конструкції до абсурду, спираючись на лексичний склад як на основу архітектоніки п'єс. Таким чином, відомий недолік – робота нерідною мовою – у рамках естетичного напрямку парадоксально обернувся перевагою [158].

Беручи до уваги основні положення своєї творчої концепції, франкомовні письменники-абсурдисти розуміли, що неможливо передати цілковиту пустоту й абсурдність життя сучасності, використовуючи звичні для драми мовні засоби. Їм потрібна була нова мова – метамова, яка лежить по інший бік логіки і часто вживаних слів. Адже невиразне може виразити лише метафізична мова. "Зробити метафізику із загальнозрозумілої мови – це змусити мову виражати те, що зазвичай вона не виражає, це означає користуватися нею по-новому, виключно незвичним способом; це означає надати їй силу фізичного потрясіння" [174].

Мова франкомовних драматургів абсурду – це мова-закляття. Це мова не комунікації, а непорозуміння, відчуження, закріпачення. Мова драм французького абсурдизму – нелюдська: "незв'язний монолог маріонеток, які не чують один одного, прामова первісних підсвідомих вигуків і криків – без логіки, без оцінки, без відтінків, без смислу, без відповіді. Так мучать ідіоти, п'яниці й вожді" [там само].

Мовлення, яке завжди слугувало людям засобом спілкування, у французькій антидрамі є одним із доказів відмежованості людей одне від одного. Відчуття незрозумілої внутрішньої напруги створюється ритмом розмови, незакінченими чи надзвичайно короткими реченнями, незв'язними репліками діалогів. Мовні особливості французької антидрами пов'язані

з тим, що "автори, прагнучи передати абсурдність світу, створюють абсурдні твори" [129, с. 38].

Слід відмітити, що нове, парадоксальне та метафоричне у драматургів французького театру абсурду народжувалося від поєднання провідної ролі слова з конкретно та життєвою повсякденністю фізичних дій персонажів, з певним – а саме побутовим – використанням речей, предметів, які характеризують звички, особливості персонажів, які піддавалися висміюванню. Образна метафора французьких антип'єс виникла з повторення подробиць. Смысл цієї метафори полягав у тому, щоб показати "алогізм звичайного", вивернути загальноприйняті поняття, показати анекдотизм повсякденного, вульгарність буднів [65, с. 556].

Однією з провідних особливостей французького театру абсурду є зла іронія, але це не той сміх, що інколи вражає до смерті, який убиває задля того, щоб надати людині фізичного та духовного здоров'я; це сміх, який принижує, який змушує повірити в нікчемність людського роду [129, с. 5]. У цілому "іронія епохи постмодернізму – її сутнісна характеристика" [162, с. 197].

Наголосимо, що представники французького театру абсурду кожним своїм твором виступали проти традиційного театру з його ідеалізованими життям та персонажем на сцені. Деміфізація театру шляхом використання побутової лексики (*langage usuel: saloperie, gosse, bonhomme*) та перевага дієслова в репліках персонажів (*Fais voir, Allons-nous-en*) – два принципи, які, по-різному представлені та застосовані, завжди залишалися спільними для всіх творців французького Нового театру [213, р. 102]. Оскільки п'єса С. Беккета «*En attendant Godot*» ("Чекаючи на Годо") є найяскравішим твором французького театру абсурду, то характеристику мовних особливостей тексту французької драматургії абсурдизму наразі ми підкріплюємо ілюстративним матеріалом саме з цього твору.

Стилістичні засоби – гротеск як синтез комічного і трагічного та алогізм як поєднання двох суперечливих тверджень – автори французьких антип'єс використовували з метою зображення абсурдності людського буття.

Яскравим прикладом застосування принципів гротеску може слугувати такий фрагмент п'єси С. Беккета: *Estragon se jette sur les os, les ramasse et commence à les ronger* (Beckett, AG, 270). Для виявлення дії механізмів алогізму у творах франкомовних абсурдистів удалим буде таке висловлювання Владіміра: *Vladimir. – Tu me manquais – et en même temps j'étais content* (ibid., 300).

Вартою уваги є також лексика французьких абсурдистських творів, яка хоч і видається з першого погляду побутовою, буденною, водночас вражає вживанням стилістичних засобів. Так, у мовленні персонажів п'єси С. Беккета « En attendant Godot » знаходимо:

- метафори: *la nuit tombe, l'arbre vit*;
- епітети як із позитивно забарвленою семантикою: *extraordinaire, lumineux*, так і з негативним значенням: *maudit, damné*;
- порівняння: *aveugle comme destin, simple comme bonjour*;
- сталі вирази: *avoir faim, lune de miel, voir en noir*;
- фразеологізми та прислів'я як трансформовані прецедентні феномени: *battre le fer avant qu'il soit glacé; On ne descend pas deux fois dans le même pus*;
- повтори як однієї фрази в межах діалогу:
 - *Tu as dû te tromper.*
 - *Quoi?*
 - *Tu as dû te tromper* (Beckett, AG, 315),

так і повторення цілого мінідіалогу впродовж п'єси:

- *Allons-nous-en!*
- *On ne peut pas.*
- *Pourquoi?*
- *On attend Godot.*
- *C'est vrai* (ibid., 256, 291, 309, 318, 325).

Наше дослідження виявило, що використання таких стилістичних прийомів має двояке призначення. По-перше, служить для того, щоб надати мовленню персонажів людських рис і не позбавити, таким чином, читача

чи глядача надії на те, що герої п'єси ще не повністю збожеволіли чи втратили глузд, що людство більше живе, ніж мертво; по-друге, для того, щоб підкреслити буденність, монотонність людського буття, оскільки стилістичні прийоми, що використовуються в текстах франкомовних абсурдистів, відзначаються частотністю та шаблонністю вживання.

Для драматургічних творів французького Нового театру характерним є також уживання слів з антонімічним значенням, що загострює неоднозначність ситуації та висловлювань персонажів: *la nuit ≠ le jour; noir ≠ blanc; le soleil ≠ la lune; la Terre-Sainte ≠ la Mer-Morte; la dignité ≠ la honte*.

Крім того, тексти французьких антидрам містять чимало апелятивів, звернень до людини, що мають різко негативну оцінку: *idiot, con, conard, salaud, pouacre, imbécile, crétin*, включаючи і зооніми: *porc, cochon, vache*. Така лексика якнайкраще характеризує все нікчемне та брудне, що представляє сутність людини і повністю виражає антигероя, антилюдину французького театру абсурду.

Цікавим є ставлення самих героїв до мовлення, до спілкування. Воно – неоднозначне. Персонажі вбачають у розмовах то марну трату часу: *Vladimir. – Ne perdons pas notre temps en vains discours* (Beckett, AG, 320) – "Давайте не витрачати час на марні розмови", то розвагу, засіб розвіяти нудьгу: *Vladimir. – Dis quelque chose, dis n'importe quoi!* (ibid., 304) – "Скажи щось, скажи що-небудь".

Слід відмітити, що увагу привертає і синтаксис фраз, які складають мовлення персонажів. У цілому він визначається спрощеністю будови речень: репліки персонажів є короткими, непоширені, неускладнені. Крім того, мовленню героїв французького антитеатру властива незавершеність фраз: *Tout ça c'est des ...* (ibid., 308), *J'étais sur un ...* (ibid., 311). Таке явище має місце з двох причин: або персонажа перебивають напівслові, або він не закінчує фразу з власної ініціативи, просто забуваючи, про що він говорив раніше.

Інколи висловлювання, що лунають із вуст дійових осіб, можуть мати форму схематичної конструкції, яка складається з окремих слів та словосполучень

з інфінітивом. На звичне для нас мовлення такі утворення мало схожі, у чому можна переконатися на прикладі такого фрагмента п'єси С. Беккета:

(1) – *Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort.*

Didi lourd – branche casser – Didi seul. (ibid., 260).

(2) – *Bagages! Pourquoi? Toujours tenir. Jamais déposer. Pourquoi?* (ibid., 272).

Так розмовляють роботи, люди, що недосконало володіють іноземною мовою, і розумово відсталі особи (1); або у разі звернення до людини, що має проблеми зі слухом (2). Мовлення персонажів французького театру абсурду важко назвати таким, що притаманне людині, особливо тій, про яку інколи пишуть з великої букви. Так говорять не люди, так говорять антилюди, ті, хто вже забув, що означає бути людиною, або й ніколи цього не знав.

Особлива цінність п'єс французької антидрами визначається створенням такої метамови, яка, залишаючись досить простою для сприйняття навіть пересічною людиною, однак дає адресатові свободу в її трактуванні і синтезує досягнення як класичних традицій, так і елементів авангарду.

Отже, підводячи підсумки, відзначимо, що тексти французького театру абсурду характеризуються простим синтаксисом, вживанням розмовної лексики та антонімічних пар слів, застосуванням стилістичних механізмів гротеску та алогізму. Саме так – через побутову лексику, незавершені, обірвані фрази, абсурдність розмови – французький антитеатр представляє антигероя з його антимовою, антилюдину з її антимовленням. У такий спосіб театр французького абсурдизму презентує людину свого часу – дзеркало цілої епохи.

1.3.4. Антигерой як образ людини нової епохи. У філологічній науці панує думка про те, що "перенасичене інформацією ХХ століття втратило саму ідею людини" [290, с. 7], що, можливо, і породило новий (а можливо, просто вдало прихований) образ людини – антилюдини. Одними з перших

на суд глядачам такого антигероя, повністю негативного, представили драматурги французького театру абсурду.

Уважаємо за доцільне одразу ж надати коректне тлумачення термінів "антигерой" та "негативний герой". У контексті вивчення творів франкомовних драматургів-абсурдистів ці дефініції набувають значення дещо відмінного від того, яке вони мають у класичному літературознавстві. Так, "антигерой" згідно з класичним трактуванням виступає синонімом термінологічного словосполучення "негативний персонаж". У теорії вивчення драматургії французького театру абсурду така рівність не спрацьовує. Розпочнімо хоча б із того, що негативним персонаж може бути лише за тієї умови, якщо у творі є розподіл між позитивними та негативними персонажами. У творчому доробку французького Нового театру така класифікація відсутня. Персонажів С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова визначають як антигероїв за іншими особливими рисами: бездіяльністю та безхарактерністю. Герої французького антитеатру не запам'ятовуються яскравими вчинками, негативними чи позитивними, та виявом сильного характеру, а лише вражають механічністю та однотипністю рухів, квалістю тіла, порожнечою слів і душі. Негативними герої французького абсурдизму є з тієї причини, що вони втілюють у собі всі пороки людства, негативний аспект людської сутності.

Англійський літературний критик М. Есслін зауважував, що театр абсурду потрібно розглядати як відображення найсуттєвіших духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, яка перебуває в розладі з природою, світом, іншими людьми, самою собою [218, с. 27]. "Абсурд – це метафізичний стан людини у світі" [33, с. 187].

Автори п'єс французького Нового театру стверджують, що сама природа людини – жорстока та егоїстична. Так, у середині XX століття – у післявоєнний час – театр запропонував глядачам познайомитися з істотою, яка лише віддалено нагадувала людину, з істотою, яка блукає немов у сутінках, у нелогічному та ворожому світі, що її оточує, з істотою жалюгідною та приниженою або задоволеною своєю власною тупістю та обмеженістю,

вважаючи їх нормою та закономірністю життя. Театр вигнав зі своїх стін людину, довівши її до рівня напівтварини чи безмозкого автомата [129, с. 5].

Намагаючись підкреслити універсальність того, що вони зображують, франкомовні абсурдисти позбавляють своїх персонажів індивідуальних рис, перетворюють їх на застигли схеми, що покликані уособлювати авторські тези [там само, с. 19]. Відмовляючись від зображення характеру людини, театр переходить до тотального "зображення людини, яка виступає в ролі архетипу" [173, с. 198]. "Усі герої драми абсурду – тотальні люди" [159].

Крізь свої твори драматурги французького антитеатру проносять твердження, що у світі немає нічого, в чому людина могла би бути впевненою [129]. Безпорадність розуму проникнути в сутність речей, катастрофічна ненадійність людської пам'яті викликають страх перед життям та прагнення смерті як єдиний спосіб подолання цього страху.

Відчуття безпорадності та невлаштованості людини в абсурдному світі, який на кожному кроці наштовхує її на темні та невблаганні сили зла, народжується переважно з очевидної пасивності героїв, адже очікування – це саме той максимум, на який вони здатні [там само, с. 16]. Людина французького антитеатру – нікчемна, дрібна, неспроможна опиратися долі, і при цьому вона навіть не має такого бажання. Вона просто чекає у бездіянні:

Vladimir. – Alors, quoi faire? Estragon. – Ne faisons rien. C'est plus prudent (Beckett, AG, 260) – "То що робити? – Нічого не робимо. Це безпечніше".

Усе життя людини – це очікування, яке переросло у звичку:

Estragon. – Il n'y a qu'à attendre. Vladimir. – Nous en avons l'habitude (ibid., 280) – "Нічого не лишається, крім як чекати. – Ми до цього вже звикли".

Драматурги французького Нового театру намагаються довести, що між людьми, які є однаковою мірою безпомічними, не існує почуття солідарності. Так, Самюель Беккет дає їм імена, які свідчать про інтернаціональність, універсальність явища, яке зображується: Естрагон – французьке ім'я, Владімір – російське, Поццо – італійське, Лаккі – англійське [129, с. 18].

Автори французького антитеатру, поглиблюючи тему зіткнення людини з абсурдністю світу, створюють інший, ніж екзистенціалісти, образ людського роду. Персонаж французької антидрами – уособлення байдужості та пасивності. Ні про яку свободу вибору не може йтися, оскільки він позбавлений здатності не лише діяти, а й мислити. Він "зрозумів", що відповідальність – це один із найважчих тягарів на плечах людства, а тому поспішив зняти її зі своїх плечей. Людина, за словами С. Беккета, навіть не намагається набути незалежності, свободи: вони їй не потрібні. Розмови про те, що варто було б відмовитися від стану очікування, нав'язаного чужою волею, залишаються лише словами [там само, с. 26].

Упевненість у тому, що створений франкомовними абсурдистами образ є таким, якого заслуговує сучасний житель землі, тим не менше не викликає в драматургів французького антитеатру бажання висловити власне ставлення до нього. Навпаки, Е. Йонеско декларує своє небажання будь-яким чином вплинути на глядачів: "Я не можу бути настільки нескромним, щоб виховувати моїх сучасників. Я не повчаю – я свідчу, я не пояснюю – я намагаюся висловитися" [63].

Люди "абсурдистської реальності" – це фізичні та моральні каліки [176, с. 126]. Фізичні вади, неохайність, огидливі риси зовнішності притаманні багатьом дійовим особам п'єс французького театру абсурду. Жахливий моральний і фізичний стан персонажів ніколи не поліпшується, а навпаки, погіршується. Раптова безпідставна втрата зору, розуму, згасання функцій організму, старіння, повний "фізичний і розумовий колапс" описуються із натуралістичними подробицями. У такий спосіб "письменники-абсурдисти передають абсурдність людського існування, яке неминуче веде до фізичного старіння, морального зубожіння і, врешті, – смерті" [93, с. 42].

Е. Йонеско наголошує на тому, що персонажі французького театру абсурду можуть бути лише паяцями, які позбавлені психології. До того ж він

глибоко переконаний, що дійові особи французького театру абсурду є справжніми персонажами-символами, які виражають конкретну епоху [63].

Символом свого часу франкомовні абсурдисти визнали антигероя як утілення пасивності, нікчемності, потворності і деградації, як зовнішньої, так і внутрішньої сучасної людини. Це – образ антилюдини як заперечення людини, усього людського, з одного боку, і як концентрація негативу та злоби – з іншого.

1.4. Концепт АНТИЛЮДИНА в художньому просторі творів франкомовних драматургів-абсурдистів

Немає необхідності доводити, що концепт ЛЮДИНА – ключовий концепт у картині світу кожної нації. Без аналізу його змісту є неможливим адекватний опис культури: місце будь-якої реалії в системі культурних цінностей можна визначити лише через ту роль, яку відіграє по відношенню до цієї реалії людина [137, с. 52].

Людиною протягом сотень років займалися фізіологи, психологи, філософи і лінгвісти, не говорячи про соціологів. Лише за останні два-три десятиліття вийшли десятки книг і сотні статей, присвячених її думкам, бажанням, почуттям і мовленнєвим актам [11, с. 37].

Як пізнати людину – цю "дивну істоту – двояку та двозначну, яка має обличчя царя і обличчя раба, істоту вільну і заковану, сильну і слабку, яка поєднала в одному бутті велич і нікчемність, вічне з плинним ...?" [12, с. 3]. Таке питання ставитиме перед собою ще не одне покоління вчених, науковців і спеціалістів із різних галузей науки. Вірогідність того, що відповідь таки буде знайдено, піддається великому сумніву. Одне відомо напевне – актуальним це питання буде завжди.

1.4.1. Сутність і природа концепту АНТИЛЮДИНА. Уже в процесі безпосереднього сприйняття реальності формувалися перші узагальнені

уявлення людини про світ і, таким чином, "мова мозку" починає формуватися, випереджаючи мову. Немає нічого дивного в тому, що деякі утворені в ній концепти є вродженими, і що, як наслідок, якісь із них передують мові і першими отримують свої часткові визначення. Тому "зрозумілими є значення і релевантність саме тих концептів, існування яких можна припустити в якості елементів мови мозку і її найпростішої концептуальної системи, що формується до мови" [85, с. 94].

Лише з появою мови ця система починає свою складнішу еволюцію і включає концепти, які не мають прямих аналогів у дійсності. Для породження нового найменування необхідною є потреба в означенні певної нової структури знання, думки чи оцінки світу [там само].

Так і письменники французького абсурдизму спробували дати ім'я тому, що, по суті, не є новим, однак уже давно вимагає назви для всезагального оприлюднення. Основні положення авторського світогляду франкомовних драматургів Нового театру віднайшли матеріальне втілення в понятті "антилюдина" не випадково. Це результат взаємодії та поєднання так званої "текстогенеруючої категорії, чи карнавально-мінусового полюсу" "анти" [87], що одночасно несе в собі семи "заперечення" та "протилежність", з центральною ідеєю художнього простору французького абсурдизму – людиною. Концепт АНТИЛЮДИНА у творах французьких абсурдистів – це одночасно і заперечення людини, і виключно негативний бік її людської сутності. Це образ того, якою справжня людина не повинна бути. Це протилежність усьому позитивному, що може бути в людині. Це цілковитий негатив від початку і до кінця.

Наголосимо, що людина сприймає світ вибірково і передусім помічає аномальні явища, оскільки вони завжди відокремлені від середовища життя. Непорядок є інформативним уже тим, що не зливається з фоном. Аномалія часто загадкова або небезпечна [14, с. 76]. Саме з такої причини в полі зору нашого дослідження перебувають твори французької драматургії абсурдизму та їхні персонажі.

Щодо концепту АНТИЛЮДИНА, то його словесної форми ми не знайдемо в жодному словнику. Однак у статті, присвяченій поняттю "людина", ми виявляємо семи, що все ж фіксують і негативне у цьому слові, а значить, розкривають сутність поняття "антилюдина":

(1) *L'homme considéré dans ses faiblesses:*

Ce n'est qu'un homme. – "Це ж лише людина".

(2) *Humain, personne humaine (opposé à la fonction, au rang):*

On s'attendait à voir un auteur, et on trouve un homme [307, с. 845] – "Ми сподівалися побачити автора, а зустріли просто людину".

Отже, образ людини, слабкої та немічної, людини, що розчаровує, не виправдовує покладених на неї надій, і втілено в концепті АНТИЛЮДИНА, внутрішня природа якого є виключно негативною.

У словниковій статті, окрім суто негативних характеристик людини, можна знайти й ті, які представляють протилежність поняттю "антилюдина". Так, якщо людина – це:

- être le plus évalué de la Terre,
- être qui possède un langage articulé, une intelligence développée,
- animal raisonnable,
- l'homme considéré dans ses qualités: *Etre digne du nom d'homme* [там само],

то "антилюдина" протиставляється таким визначенням. Для франкомовних абсурдистів антилюдина – це істота, що уподібнюється до тварини, інколи важко висловлюється і аж ніяк не відзначається своєю ерудованістю й повністю заперечує ім'я, гідне Людини.

Таким чином, концепт АНТИЛЮДИНА несе виключно негативну оцінку. Однак при цьому його значущість у художній картині світу франкомовних драматургів-абсурдистів не зменшується. Такий негатив має конкретну, до того ж позитивну мету – не допустити того, що отримало свою форму і представлення у французькому театрі абсурду. Відзначимо, що одиничні, поодинокі в природі та в житті людини події надають відчуття надзвичайності аномалії (це особливо достовірно по відношенню до негативних подій)

[14, с. 75]. Завдання людства – зробити все можливе, щоб такі аномалії не набули статусу закономірності чи норми.

Наш інтерес до концепту АНТИЛЮДИНА зумовлений тим, що "випадки відхилення від норми, від стереотипу привертають до себе увагу, їх обговорюють, пояснюють, оцінюють" [там само, с. 116]. Окрім того, у світі природи і мови "ненормативність допомагає віднайти норму і правило" [там само, с. 79]. Можливо, саме дослідження глибинного змісту концепту АНТИЛЮДИНА, який викриває негативну сутність людської істоти і певною мірою виступає її протилежністю, надасть можливість запобігти остаточній втраті людиною свого обличчя та появі в сучасних лексикографічних джерелах статті "антилюдина" як явища давно вже звичного.

Крім того, зауважимо, що концепт АНТИЛЮДИНА, який є об'єктом нашого дослідження, лежить у межах категорії ЛЮДИНА і виступає її дзеркальним відображенням у рамках протиставлення за принципом позитиву / негативу. Таким чином, йдеться про "антиконцепт як результат того, що концептуальний корпус мови формується не тільки ціннісними орієнтирами зі знаком плюс, але й зі знаком мінус" [126, с. 100].

Сам термін антиконцепт означає, по суті, концепт, протиставлений якомусь іншому концепту. Це поняття набуло популярності в останні роки серед лінгвістів та дослідників культури. Причина виникнення такого терміна, на думку Ю. С. Степанова, полягає в психологічному факторі – у прагненні протиставити дещо усталеним, загальноприйнятим явищам лінгвістики взагалі, передусім її лексиці та термінології в їхньому семантичному аспекті. Це – "своєрідне дисидентство в семантиці" [155, с. 21].

Зазначимо, що лінгвісти розглядають концепти та антиконцепти в рамках категорії протиставлення, яка є однією з базових категорій, які відображають, з одного боку, різноманітність протилежних предметів і явищ у світі, що нас оточує, а з іншого боку – здатність людського мислення порівнювати, зіставляти, виявляти відмінності та встановлювати протилежні ознаки чи якості, тобто здатність протиставляти одне іншому [107, с. 148].

Категорія протиставлення формується різними концептами та їхньою взаємодією. Концепти, які відображають протилежні ознаки предметів і явищ дійсності, можна назвати онтологічними, а концепти, які відображають протилежні ознаки та якості предметів у залежності від сприйняття їх суб'єктом, від конкретної ситуації й моменту сприйняття – прагматичними [там само, с. 149].

З точки зору лінгвокогнітивної науки антоніми відтворюють один із типів співвідношення "концепт і антиконцепт", яке виявляється в рамках концептуального аналізу. Таким чином, антиконцепти можуть указувати на відсутність чогось, заперечення чи протидію [там само, с. 151].

Якщо концепт – форма вираження змісту, то антиконцепт – форма незгоди зі змістом, форма протесту. І користується цією формою не той, хто створив концепт, хто виразив у концепті важливий для нього зміст, а той, хто його заперечив.

Тому якщо концепт – елемент мови першого порядку, то антиконцепт входить до мови другого порядку – метамови, хоча і метамови, ще дуже близької до вихідної, першої мови. Інакше кажучи, якщо концепт – це те, що створює для себе мовець (автор, мислитель, діяч "першого порядку"), то антиконцепт – це те, що генерує для себе спостерігач першого порядку, його характеристика того, що відбувається. Явище антиконцепту поширюється, охоплюючи заперечення будь-якого концепту і ствердження його негативної складової як самостійного явища культури [155, с. 22–23].

Яскравим прикладом антиконцепту може слугувати концепт АНТИЛЮДИНА, який несе у творах франкомовних драматургів-абсурдистів заперечення концепту ЛЮДИНА, пропагує її негативну оцінну складову та виступає незалежною ментальною структурою певної культури та епохи.

Представлення концепту АНТИЛЮДИНА саме у творчості драматургів французького театру абсурду не є випадковим. Французька антидрама увійшла до історії світової літератури завдяки своєму "дисидентству" у поглядах на театральне мистецтво та на навколишню дійсність. Крім того, дослідники визначають мову французького антитеатру як метамову. Антиконцепти,

як зазначалося вище, виступають одиницями другого порядку – метамови. Таким чином, драматургічні твори французького абсурдизму є плідним полем для розгортання антиконцептів і мовною формою їхнього вираження.

1.4.2. Текстовий концепт-ідея та методи його дослідження. Усе частіше об'єктом лінгвістичних пошуків виступають концепти художнього тексту [17; 65; 69; 73]. Адже їхнє функціонування в художньому просторі того чи іншого автора надає можливість вивчати когнітивно-мовну картину світу письменників, митців слова [41, с. 189]. Художнє мислення завжди шукає опору в словах-концептах. Воно несе інформацію про свідомість оповідача та його світовідчуття. Це – проблема тексту, його смисл [там само, с. 191].

Для розкриття глибинного смислу творів франкомовних драматургів театру абсурду ми пропонуємо нову одиницю вимірювання концептуально значущих інформації та смислу на текстовому рівні – **текстовий концепт-ідею** (далі – ТКІ).

ТКІ має деякі спільні риси з уже існуючими квантами текстової інформації найвищого рівня абстракції: концептом-ідеєю (мегаконцептом) (за О. М. Кагановською) та текстовим концептом-константою (за Г. М. Каратєєвою). Відмінності від зазначених типів концептів і визначатимуть специфіку природи ТКІ.

Спільним для концепту-ідеї (далі – КІ), текстового концепту-константи (далі – ТКК) та ТКІ є функція "наріжного каменя", яку вони відіграють, відповідно, протягом одного художнього твору, текстів одного автора або цілого літературного напрямку. Як і КІ, ТКІ "рідко виводиться на поверхню субстантивними формами, натомість надає перевагу опосередкованим засобам – ад'єктивним, алюзивним і паремійним" [126, с. 220].

Ще одна спільна риса КІ та ТКІ полягає в тому, що один і другий мають у своїй природі категоріальні протиріччя, які заперечують головний ідейний зміст концепту: разом із "тезою в ньому міститься антитеза,

разом із концептом – антиконцепт" [там само] (наприклад, ЛЮДИНА – АНТИЛЮДИНА).

І КІ, і ТКІ мають вагому оцінну складову. Однак, якщо КІ "відображає свій предмет у формі ідеалу": таким, яким він є і яким він має бути [там само]; то ТКІ не виключає того, що може втілювати те, що руйнує цей ідеал. ТКІ має здатність виступати на рівні ідеї-застереження, або ідеї-пророцтва.

Головна відмінність ТКІ від КІ представлена тим фактом, що ТКІ зазвичай закріплений лише в наївній картині світу, а в науковій його поняттєва дефініція відсутня, що може пояснюватися аномальністю чи значущим оцінним навантаженням явища, яке він виражає. Саме тому зміст ТКІ потребує додаткового визначення завдяки розгортанню інших ТК у художніх текстах.

Крім того, ТКІ, як і ТКК, є "домінантно-константним утворенням серед інших концептів, що розгортаються в циклі творів", "здійснює вплив на концептуальний, мовний, сюжетний та тематичний простори художнього тексту", "безпосередньо пов'язаний із особистістю автора та особливостями епохи, тобто є віддзеркаленням текстових пресупозицій" [73, с. 38].

ТКІ, на відміну від ТКК, розгортається на проміжку більшому, ніж творчість одного автора чи декількох авторів. Тексти, які об'єднує ТКІ, спільними мають не лише концептуально-тематичні лінії, єдність одного літературного напрямку, а також філософське підґрунтя. Таким чином, ТКІ виступає філософською ідеєю, яка віднаходить своє втілення в тексті.

До того ж, ТКІ є концептом вищого порядку, ніж ТКК, оскільки перший включає у свою структуру другий, і на відміну від ТКК, який не виключає наявності одразу декількох ТКК у тексті, ТКІ є єдиним для усього текстового проміжку, на якому він розгортається. Забезпечуючи розгортання ТКІ в художньому тексті, ТК і ТКК виступають концептуальними складовими ТКІ.

У художніх творах французької драматургії абсурдизму ТКІ виступає АНТИЛЮДИНА, що наріжним каменем проходить крізь усі твори письменників цього напрямку, об'єднаних спільною філософською ідеєю краху людини та її життя, і втілює їхню основну проблемно-тематичну та концептуальну значущість.

Хоча ТКІ АНТИЛЮДИНА у творах французької антидрами віднаходить лише своє імпліцитне вираження, однак ми не виключаємо можливості втілення ТКІ в словесній формі, а кодування ТКІ АНТИЛЮДИНА в інших лексичних одиницях пояснюємо його різкою оцінно-негативною природою.

Таким чином, нами встановлено визначальні риси ТКІ: наявність його поняттєвої складової лише в наївній картині світу та відсутність її дефініції у наукових джерелах; розгортання його у текстах різних авторів, які входять до єдиного літературного напрямку, який характеризується чіткими філософськими засадами; визначення його як філософсько-літературної ідеї; об'єднання у своїй структурі як цілої ієрархії ТК художнього тексту, так і ТКК останнього; його одиничність у творчому доробку певного літературного спрямування.

Беручи до уваги той факт, що сутнісна природа ТКІ розкривається у творах французької антидрами за посередництвом ТК та ТКК, у дослідженні ТКІ АНТИЛЮДИНА ми використовуватимемо, відповідно, методику дослідження ТК О. М. Кагановської і розвідки ТКК за Г. М. Каратєєвою.

Однак варто зауважити, що перед тим, як безпосередньо розпочати аналіз художнього матеріалу нами був проведений теоретичний екскурс у життєвий і творчий шлях, філософські переконання письменників, твори яких представляють літературний напрям драматургії французького абсурдизму.

Такий підхід до вивчення творів художньої літератури ми вважаємо надзвичайно важливим. Адже лише знання життєвих фактів, світогляду та особливостей мислення автора дозволяє краще зрозуміти смислове та концептуальне навантаження його творів і правильно розкодувати ту значущу інформацію, яка лежить у глибинних структурах художнього тексту. Ознайомлення з авторською картиною світу та основними принципами філософії абсурдизму надало змогу виокремити ТКІ АНТИЛЮДИНА як утілення головної ідейно-філософської теми французької драматургії абсурдизму.

На етапі суцільної вибірки фрагментів для аналізу враховувалася специфіка природи ТКІ АНТИЛЮДИНА як антиконцепту, тобто його здатність виражати негативний бік або цілковите заперечення феномену, який він

представляє. Крім того, брався до уваги основний принцип філософської ідеології абсурдизму – протиріччя, або суперечливість, результатом чого і є ТКІ АНТИЛЮДИНА.

Зважаючи на це, у полі нашого зору перебували передусім уривки художнього тексту, що містять будь-який вияв заперечення, негативного значення чи протиставлення. Це може бути граматичне вираження заперечення, негативна конотація тієї чи іншої лексичної одиниці, вживання антонімічних пар слів чи яскраво вираженої антитези у творах французької антидрами.

Обрана нами комплексна методика аналізу враховує специфіку природи ТКІ АНТИЛЮДИНА: його функціонування як антиконцепту, найвищої одиниці втілення концептуального змісту художнього простору творів франкомовних драматургів-абсурдистів, що об'єднує у своїй структурі розгортання ТК і ТКК, розумового утворення з виключно негативним оцінним значенням, а також прагматичним наповненням.

Висновки до розділу 1

1. Французька драматургія абсурдизму представляє літературне вираження нової форми сприйняття навколишньої дійсності, яка визначається специфікою мислення її авторів і привертає увагу лінгвокогнітивних пошуків. Художня картина світу С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова виступає віддзеркаленням реальності середини ХХ століття і породжує новий тип героя – антигероя, втілюючи в ньому образ людини своєї епохи – антилюдини.

2. Художній простір творів франкомовних драматургів абсурдизму має філософське підґрунтя, яке визначається індивідуальністю творців художнього тексту. Такою світоглядною основою у французькій антидрамі є філософія абсурду, яка базується на протиріччі й твердженні про безглуздість людського життя, крах людини як особистості та повну її деградацію. Утіленням провідної ідеї філософії абсурду у творах французького Нового театру є концепт АНТИЛЮДИНА.

3. Аномальний художній світ французького театру абсурду представляє вторинну реальність, оскільки є продуктом художньої діяльності, його мова – метамова, а сам текст – плідне поле для розгортання концептів другого порядку – антиконцептів. Вивчення художнього тексту як вторинної реальності надає доступ до дослідження первинної дійсності. Концепт АНТИЛЮДИНА ми розглядаємо як антиконцепт, який виникає в рамках опозиції позитив / негатив як заперечення іншого концепту. Концепт АНТИЛЮДИНА ми протиставляємо концепту ЛЮДИНА.

4. У рамках лінгвокогнітивної розвідки концепт АНТИЛЮДИНА представлено як ТКІ всієї творчості франкомовних абсурдистів, що кодує основний смисл художнього простору французького абсурдизму. ТКІ є новою одиницею вимірювання концептуально значущої інформації художнього твору, характерними рисами якої є: наявність його поняттєвої складової лише у наївній картині світу та відсутність її дефініції в наукових джерелах; розгортання його в текстах різних авторів, які входять до єдиного літературного напрямку, що характеризується чіткими філософськими засадами; визначення його як філософсько-літературної ідеї; об'єднання у своїй структурі як цілої ієрархії ТК художнього тексту, так і ТКК останнього; його одиничність у творчому доробку певного літературного спрямування. Імпліцитне вираження ТКІ АНТИЛЮДИНА в художніх творах франкомовних драматургів абсурдизму ми пояснюємо різко негативним забарвленням його змісту.

5. Нами обрано комплексну методику дослідження ТКІ АНТИЛЮДИНА з урахуванням його специфіки як концептуальної та оцінно значущої одиниці, яка дозволить представити його структурне, семантичне та лінгвопрагматичне втілення в п'єсах французького театру абсурду.

РОЗДІЛ 2
СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНА ДИНАМІКА РОЗГОРТАННЯ
ТЕКСТОВОГО КОНЦЕПТУ *АНТИЛЮДИНА*
В П'ЄСАХ ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ АБСУРДУ

В умовах глобальної кризи кінця XX століття, яка свідчить про глибокий цивілізаційний спад у розвитку людства, особливого значення набуває одна з вічних фундаментальних проблем – проблема сутності людини. Дослідження природи людини, усвідомлення її місця у світі завжди виступають стрижнем розвитку різноманітних культур світу.

На порозі третього тисячоліття можна спостерігати корінні зміни в розвитку людства: перехід від індустріального суспільства до постіндустріального, згасання цінностей "чуттєвої буржуазної цивілізації", народженої в епоху Відродження, і формування нових уявлень про світ і нових цінностей. У силу цього соціальний та культурний світи постійно трансформуються, що є джерелом складності та невизначеності в житті самої людини, різних соціальних груп і суспільства в цілому. Процес адаптації до нового типу цивілізації, який народжується в катаклізмах та перипетіях, супроводжується глибокою кризою майже в усіх основних сферах життя суспільства, у тому числі і в душевному стані індивідуума. Усе це свідчить про значущість людини у фундаментальних змінах світового товариства цивілізацій. Саме його діяльність здійснює значний вплив на розвиток людства, що потребує розгляду різноманітних граней феномену людини [290, с. 5].

У середині минулого століття драматурги французького театру абсурду Самюель Беккет, Ежен Йонеско та Артур Адамов присвятили свою літературну творчість питанням всесвітньої руйнації, зокрема тієї, що стосується виключно людини, її моральних та життєвих цінностей. Своїм завданням вони вбачали не викорінення пороків людства, а їх гротескне зображення з метою застереження від катастрофи, яка загрожує всьому людському роду.

2.1. Семантичне вираження текстового концепту АНТИЛЮДИНА у творах письменників французького театру абсурду

Життя кожної людини можна охарактеризувати декількома словами, які є характерними для нього. Для антилюдини це – СТРАЖДАННЯ та СМЕРТЬ, які ми визначаємо як ТКК, що пронизують усю творчість франкомовних драматургів-абсурдистів, а також становлять домінантні структурні складові ТКІ АНТИЛЮДИНА.

2.1.1. Текстовий концепт-константа СТРАЖДАННЯ як структурна складова текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА. У світі, де живе антилюдина, страждання не є дивним явищем. Муки, душевні та фізичні, становлять життя людини французького театру абсурду. У світі абсурдизму діє лише одне правило: страждаєш – значить живеш.

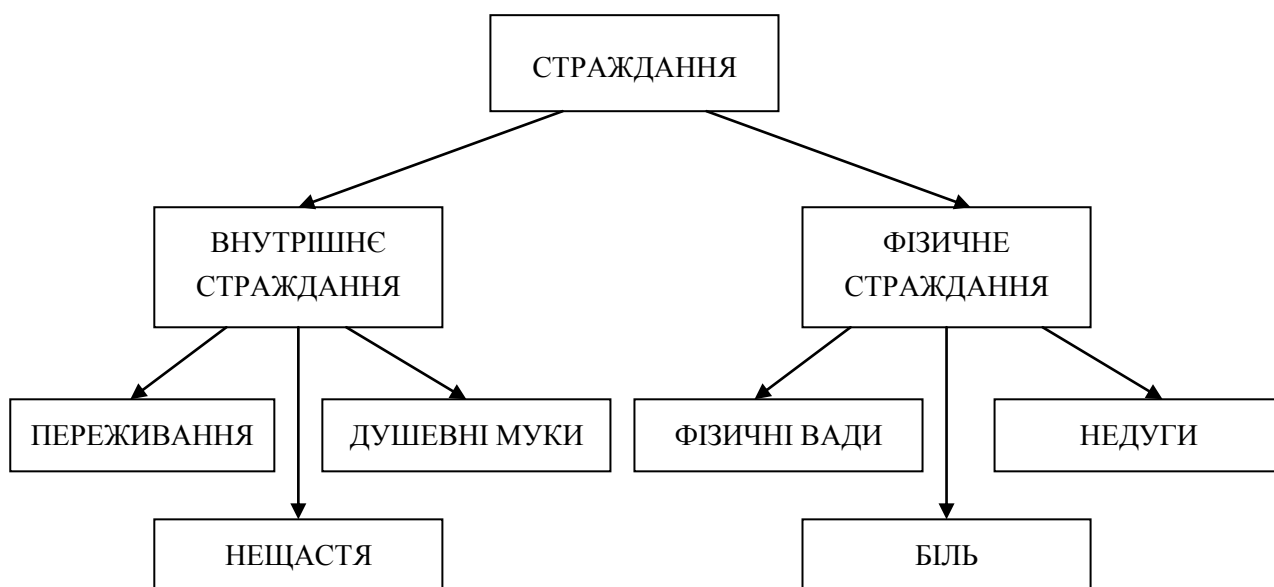


Рис. 2.1. Розгортання текстового концепту-константи СТРАЖДАННЯ у французькій антидрамі

Свою думку про страждання в житті людини висловлює Е. Йонеско: *Je peux croire que tout n'est qu'illusion, vide. Cependant, je n'arrive pas à me convaincre que la douleur n'est pas* [231, с 230] ("Я можу повірити в те, що все

навколо не більше, ніж ілюзія, пустота. Проте мені ніяк не вдається себе переконати, що біль – це також ілюзія").

Саме тому ТКК СТРАЖДАННЯ є одним із визначальних у концептуальному просторі франкомовних драматургів-абсурдистів і важливим структурним компонентом ТКІ АНТИЛЮДИНА.

ТКК СТРАЖДАННЯ має два боки вираження. Перший – це переживання людини, її душевні муки, які реалізують ТК ВНУТРІШНЄ СТРАЖДАННЯ. Другий бік – фізичні болі, які охоплюють хвору людину, недуги та фізичні вади, які, у свою чергу, утілюють у п'єсах французького театру абсурду ТК ФІЗИЧНЕ СТРАЖДАННЯ (див. рис. 2.1).

Вербалізація текстового концепту ВНУТРІШНЄ СТРАЖДАННЯ у творах франкомовних драматургів-абсурдистів. У французьких антип'єсах ТКК СТРАЖДАННЯ реалізується такими лексемами-вербалізаторами: *souffrir* v.intr. (« éprouver une souffrance, des douleurs physiques ou morales » [306]) і *souffrance* n.f. (« le fait de souffrir ») [там само].

Так, у п'єсах французької антидрами дієслово "страждати" фактично виступає синонімом дієслова "жити": *Vladimir. – Est-ce que je dormais, pendant que les autres souffraient?* (Beckett, AG, 333) ("Невже я спав, коли інші страждали?"). Або в прикладі: *Le Vieux. – Beaucoup souffert, beaucoup appris* (Ionesco, Ch, 65) ("Чим більше страждаєш, тим більше дізнаєшся"). Постійне перебування під тиском душевних переживань, розчарувань та безнадії змушує людину змиритися з тим, що страждати – це її призначення.

Персонажі французьких антип'єс часто і легко діляться з усіма своїми стражданнями. Мимоволі спадає на думку те, що вони ними вихваляються: *La Vieille. – Nous avons beaucoup souffert* (ibid., 65); *Le Vieux. – J'ai énormement souffert* (ibid.); *Le Vieux. – J'ai beaucoup souffert dans ma vie ...* (ibid., 71). Уживання дієслова *souffrir* v.intr. із прислівниками *beaucoup* adv. ("дуже"), *énormement* adv. ("надзвичайно") має на меті лише підсилити і без того високу емоційну конотацію цього дієслова.

Підсилення значення дієслова *souffrir* v.intr. досягається також іншим способом, а саме його метафоричною реалізацією: *Vladimir. – [...] L'air est plein de nos cris. [...] (Beckett, AG, 333).* Людей настільки заповнив біль, що їхні крики страждання витають у повітрі.

Сема "страждання" може бути представлена й імпліцитно: *Clov [...] se prend la tête entre les mains (Beckett, FP, 208).* Людина ухоплює голову руками саме тоді, коли їй боляче фізично або морально.

Ставлення героїв французької антидрами до самого факту страждання не є однозначним. Страждання для них – річ буденна, про що йшлося вище. Завдавати страждання комусь («faire souffrir qqn») є такою здатністю, якою можна пишатися: *Hamm. – Je t'ai trop fait souffrir. [...] Je ne t'ai pas trop fait souffrir? Clov. – Si. Hamm (soulagé) – Ah! Quand même! (ibid., 148).* Персонажі театру абсурду не зволікають побажати страждань навіть найближчим людям: *Hamm. – [...] Ma mère? [...] Mon père? [...] Mon ... chien? [...] Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir (ibid., 145).* Або ж порівнюють свої страждання зі стражданнями інших: *Hamm. – [...] Mais est-ce dire que nos souffrances se valent? (ibid., 145).* Нарешті, саме свої страждання герої французького антитеатру вважають причиною думок про самогубство та бажання покінчити з життям: *Winnie. – Tu te rappelles Brownie, Willie? [...] Tu te rappelles l'époque où tu étais toujours à me bassiner pour que je te l'enlève. Enlève-moi ça, Winnie, avant que je mette fin à mes souffrances. Tes souffrances! (Beckett, BJ, 40).*

Страждає кожен і страждає ціле людство, яке хворе, за словами Старого із п'єси Е. Йонеско «Les Chaises» ("Стільці"): *Le Vieux. – [...] Pourtant [...] Moi seul aurais pu sauver l'humanité, qui est bien malade. [...] j'aurais pu lui épargner les maux dont elle a tant souffert ce dernier quart de siècle [...] (Ionesco, Ch, 73–74).*

У текстах французької антидрами вербалізація ТКК СТРАЖДАННЯ відбувається також за посередництвом дієслова *gémir* v.intr. («exprimer une souffrance d'une voix plaintive et par des sons inarticulés» [306]) та іменника *gémissement* n.m. («expression vocale, inarticulée et plaintive d'une sensation

intense, en particulier de la douleur; expression de la douleur » [там само]) як таких, що вживаються для зовнішнього вияву внутрішніх переживань: *Pozzo se tord, gémit, frappe le sol avec ses poings* (Beckett, AG, 319); *Vladimir. – Tu commences à me casser les pieds, avec tes gémissements* (ibid., 312); *Pozzo, gémissant, portant ses mains à sa tête* (ibid., 276).

Іншим зовнішнім утіленням людського страждання та душевного болю є сльози (*larmes* n.f.pl.) та сам процес їх породження – плач → плакати (*pleurer* v.intr.). Люди плачуть постійно, бо їхнім стражданням немає кінця: *Pozzo. – [...] Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête* (ibid., 275). Сльози не припиняють проливатися. Коли хтось розпочинає плакати, інший у світі зупиняється.

Персонажам французької антидрами також немає іншого вибору, як дозволити своїм стражданням вийти назовні: *Lucky pleure* (ibid., 274); *Hamm. – Il pleure toujours* (Beckett, FP, 199). Плач людини у творах французького абсурду виступає так само, як і страждання, ознакою людського життя: *Hamm. – Qu'est-ce qu'il fait? [...] Clov. – Il pleure. Hamm. – Donc il vit* (ibid., 196).

Таким чином, у французькій антидрамі ТКК СТРАЖДАННЯ вербалізується за допомогою лексем *souffrir* v.intr., *souffrance* n.f., *gémir* v.intr., *gémissement* n.m., *pleurer* v.intr., *larmes* n.f.pl., де *souffrir* v.intr., *souffrance* n.f. виступають лінгвальним утіленням внутрішнього стану людини, а *gémir* v.intr., *gémissement* n.m., *pleurer* v.intr., *larmes* n.f.pl. – його зовнішнім вираженням.

Отже, аналіз художнього матеріалу п'єс французького театру абсурду дозволив розглядати ТКК СТРАЖДАННЯ як одну зі структурних складових ТКІ АНТИЛЮДИНА та вважати його таким, що розгортається у французькій антидрамі як єдина ознака життя. ТКК СТРАЖДАННЯ реалізується як риса внутрішнього стану людини та охоплює лексеми *gémir* v.intr., *gémissement* n.m., *pleurer* v.intr., *larmes* n.f.pl. на позначення його зовнішнього вияву.

ФІЗИЧНІ ВАДИ, НЕДУГИ та БІЛЬ у розгортанні текстового концепту ФІЗИЧНЕ СТРАЖДАННЯ. ТКК СТРАЖДАННЯ розгортається у творах франкомовних

драматургів абсурдизму в інших ТК, таких як фізичні вади, недуги та біль. Персонажі п'єс французького театру абсурду постають перед очима глядачів фізичними каліками з цілим букетом хвороб та постійними нападами болю. Саме таким у творах французьких драматургів абсурдизму представлено образ антилюдини. Вона – втілення усіх недугів і фізичних вад людства.

У п'єсах герої французької антидрами зображуються сліпими, глухими та німими. Так, Оратор у п'єсі Е. Йонеско «*Les Chaises*» позбавлений і слуху, і здатності розмовляти: *L'Orateur [...] fait comprendre à la foule qu'il est sourd et muet* (Ionesco, Ch, 85). Хам із твору С. Беккета «*La Fin de partie*» не бачить із самого початку п'єси. Про його сліпоту дізнаємося опосередковано, через чорні окуляри, такі, які носять сліпці: *Lunettes noires* (Beckett, FP, 145). Крім того, очі його зовсім білі: *Hamm. – Tu n'as jamais vu mes yeux? [...] Il paraît qu'ils sont tout blancs* (ibid., 146). У другому акті Поццо та Лаккі втрачають, відповідно, здатність бачити та розмовляти: *Pozzo. – Mais il est muet* (Beckett, AG, 331); *Pozzo est devenu aveugle* (ibid., 317). Поццо не заперечує й тієї можливості, що одного дня вони стануть і глухі: *Pozzo. – [...] Un jour [...] un jour pareil aux autres, il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds [...]* (ibid., 332). Інколи поведінка героїв змушує припускати наявність у них тих чи інших фізичних вад: *Winnie. – Tu es devenu sourd, Willie? [...] Muet?* (Beckett, BJ, 74).

Таким чином, у творах французького абсурдизму відтворюються фізичні недоліки людини. Вона не бачить, вона не чує, вона не розмовляє. Однак фізичне втілення таких вад має глибинне підґрунтя. Можливо, людина просто не хоче бачити, не має бажання чути та слухати, не хоче розмовляти. У такий спосіб автори абсурдизму представляють головні пороки суспільства їхньої сучасності. Люди – сліпі, вони не бачать того, що їм слід було б бачити, або ж просто відмовляються бачити, вважаючи, що побачили вже достатньо: *Winnie. – [...] bientôt aveugle [...] assez vu* (ibid., 15). – "Вінні. – [...] скоро осліпну [...] достатньо побачила". У глухоті розкривається їхня нездатність чути і слухати одне одного, що веде за собою неможливість комунікації.

Люди перетворилися на антилюдей, вони незрячі, глухі та німі, а це головна причина неможливості їхнього повноцінного, гідного людського життя.

Фізичні вади антилюдини доповнюються різноманітними недугами. Одні персонажі не можуть ходити, інші – не здатні сісти: *Estragon. – Je ne pourrai plus marcher* (Beckett, AG, 275); *Clov. – Je ne peux pas m'asseoir. Hamm. – [...] Et moi je ne peux pas me tenir debout* (Beckett FP, 151). Про каліцтво Хама дізнаємося з появи його в інвалідному кріслі: *[...] assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm* (ibid., 143). У французьких антип'єсах діють також герої, у яких відсутні кінцівки, зокрема ноги: *Hamm. – [...] Comment vont tes moignons? Nagg. – T'occupe pas de mes moignons* (ibid., 151). Вони їх утратили в аварії: *Nagg. – Tu te rappelles ... [...] L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles* (ibid., 156).

Хворобам, на які страждають герої французької антидрами, немає кінця. Це, наприклад, звичайна застуда: *La Vieille. – Tu es un peu enrhumé* (Ionesco, Ch, 29). Можуть бути й усі недуги відразу: *La Vieille. – Docteur, docteur, j'ai des nausées, j'ai des bouffées, j'ai mal au coeur, j'ai des douleurs, je ne sens plus mes pieds, j'ai froid aux yeux, j'ai froid aux doigts, je souffre du foie, [...]* (ibid., 42). Крім того, у персонажів п'єс франкомовних абсурдистів здоров'я не є найкращим: *Hamm. – Comment vont tes yeux? Clov. – Mal. Hamm. – Comment vont tes jambes? Clov. – Mal* (Beckett, FP, 149). Хвороба зачепила також і легені, герої постійно скаржаться і кашляють: *Pozzo. – [...] Qu'est-ce que j'ai fait de ma poivre? [...] J'ai perdu mon pulvérisateur! [...]* (Beckett, AG, 283); *Estragon, d'une voix mourante. – Mon poumon gauche est très faible. (Il tousse faiblement.)* (ibid.). Навіть зробити свої природні справи вони не можуть без додаткової допомоги: *Hamm. – [...] Ma colère tombe, j'ai envie de faire pipi. Clov. – Je vais chercher le cathéter* (Beckett, FP, 163). Їхні рани переходять у стадію загноєння і кровоточать: *Vladimir. – [...] Voilà la plaie en train de s'infecter* (Beckett, AG, 308); *Vladimir. – [...] Il saigne. Pozzo. – C'est bon signe* (ibid., 275). Однак вигляд крові не лякає героїв французьких антип'єс, як це демонструє останній приклад ілюстративного матеріалу. Вони навіть уважають кровотечу "хорошим знаком"

(*C'est bon signe*), ознакою життя. Увесь перелік хвороб завершує коматозний стан: *Winnie. – Le coma t'a repris?* (Beckett, BJ, 44).

Хвороби та недуги супроводжуються невинним болем. ТК БІЛЬ у творах франкомовних абсурдистів вербалізується словосполученнями *avoir mal* та *faire mal* ("відчувати біль"). Персонажі французького театру абсурду скаржаться на біль у всіх можливих частинах тіла. Це можуть бути ноги (*Clov. – [...] J'ai mal aux jambes, c'est pas croyable* (Beckett FP, 182)); шия (*Winnie. – Mon cou me fait mal!* (Beckett, BJ, 72)); голова (*Winnie. – [...] légers maux de tête parfois [...] vague migraine temps en temps* (ibid., 16-17)); вуха (*L'Elève. – J'ai mal aux oreilles, j'ai mal partout ...* (Ionesco, Ln, 141)); зуби (*L'Elève. – J'ai mal aux dents, Monsieur* (ibid., 122)); очі, горло, плечі, груди (*L'Elève. – Ah, j'ai mal ... ma tête ... [...] mes yeux ... [...] ma gorge ... [...] mes épaules [...] mes seins* (ibid., 142)). Боліти може і серце, але про це персонажі здогадуються лише завдяки сторонній допомозі: *Hamm. – [...] Cette nuit j'ai vu dans ma poitrine. Il y avait un gros bobo. Clov. – Tu as vu ton coeur* (Beckett, FP, 170). Адже не може боліти те, що не існує. В останньому прикладі ілюстративного матеріалу ТК БІЛЬ актуалізовано завдяки іменнику *bobo* п.м., який дитячою мовою означає «douleur physique» [306] ("фізичний біль").

Таким чином, аналіз ілюстративного матеріалу надав можливість представити ТК ФІЗИЧНЕ СТРАЖДАННЯ, який розгортається у ТК ФІЗИЧНІ ВАДИ, НЕДУГИ та БІЛЬ. Постійний біль, фізична неповноцінність і переживання відіграють першорядну роль у психологічній стабільності та у відчутті задоволення життям персонажів французької антидрами.

2.1.2. Текстовий концепт-константа СМЕРТЬ у структурі текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА. Наскрізним концептом творчості французьких драматургів абсурдизму є ТКК СМЕРТЬ (див. Додаток). У французьких п'єсах абсурдизму він розгортається за допомогою лексем-вербалізаторів, а також віднаходить своє розгортання в інших ТК.

ТКК СМЕРТЬ відзначається дуже високою образною функціональністю. Смерть утілює глобальну ідею франкомовних абсурдистів – ідею деградації людини та її світу і смерті як кінцевого, остаточного та невідворотного результату цього процесу.

У творах французької антидрами чітко простежується фатальність смерті як одна з визначальних її рис. Одного дня людина народжується, а одного дня вона обов'язково помре. Значення смерті як фатуму реалізується в такому прикладі: *Hamm.* – [...] *La fin est dans le commencement et cependant on continue* (Beckett, FP, 201). Початок людського життя вже передбачає його кінець, і це – неминуще.

Смерть набирає обертів і набуває рис масового явища. Люди йдуть із життя, як багато інших таких, як вони: *Winnie.* – *Oh tu doit être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres* (Beckett, BJ, 61). Смерть не милує нікого й ніщо. Це явище зачіпає людину та світ природи, що її оточує: *Hamm.* – *Va voir si elle est morte.* [...] *Clov.* – *On dirait que oui* (Beckett, FP, 195–196); *Estragon.* – *Qu'est-ce que c'est?* *Vladimir.* – *On dirait un saule.* *Estragon.* – *Où sont les feuilles?* *Vladimir.* – *Il doit être mort* (Beckett, AG, 257).

Ілюстративний матеріал свідчить також і про те, що персонажі французької антидрами незвично легко ставляться до смерті, без страху промовляють вголос слова "померти", "мертвий". Останнє твердження демонструє той факт, що для світу французького антитеатру смерть – явище звичне, яке не викликає ні подиву, ні страху, ні будь-якого іншого відчуття.

Для персонажів французьких антип'єс смерть є своєрідним поясненням усіх бід та нещасть, того, чого людина не може логічно розтлумачити: *Hamm.* – *Il est peut-être mort* (Beckett, FP, 211). Франкомовні драматурги-абсурдисти вигадали навіть відповідне слово, щоб позначити навколишній світ у стані смерті: *Clov.* – *Ce que tout est? En un mot? [...] Mortibus* (ibid., 168). Мортібус –

лексема, корінь якої *mort* – смерть – символізує тотальність та масштабність того, що відбувається, цілковиту смерть усього живого.

Смерть у творах французького театру абсурду вражає своєю образністю. У творчості франкомовних драматургів абсурдизму ТКК СМЕРТЬ відзначається високим ступенем метафоричного потенціалу.

Смерть постає в образі ночі (*nuit* n.f.). На неї люди чекають. Однак вона всеодно наступає в момент, коли на неї чекають найменше: *Pozzo. – [...] la nuit galope et viendra se jeter sur nous ... pfft! comme ça au moment où nous y attendrons le moins* (Beckett, AG, 280); *Vladimir. – [...] dans cette immense confusion, une seule chose est claire: nous attendons que Godot vienne. [...] Ou que la nuit tombe* (ibid., 320). Ніч набирає масштабів, покриває весь світ і перетворюється на вічну темряву: *Hamm. – Il fait donc nuit déjà? Clov. – Il fait gris. [...] Noir clair. Dans tout l'univers* (Beckett, FP, 169); *Winnie. – Ça pourrait être le noir éternel. [...] Nuit noire sans issue* (Beckett, BJ, 72). Сонце зникає, наступає ніч, і людині лишається лише тінь: *La Vieille. – [...] il n'y a pas de soleil, c'est la nuit. Le Vieux. – Il en reste l'ombre* (Ionesco, Ch, 13–14). Контекстуальним синонімом іменника *nuit* n.f. у творчості абсурдистів виступає лексема *noir* як у ролі іменника, що означає "темрява", так і в якості прикметника "чорний". Іменник *noir* n.m. у тексті може підсилюватися епітетом *éternel* adj. (« qui est hors du temps, qui n'a pas eu de commencement et n'aura pas de fin » [306]), а прикметник *noir* adj. підкреслювати негативний бік лексеми "ніч". У творчості франкомовних абсурдистів смерть дорівнюється також і до великого спокою, що спускається на землю: *Pozzo. – Il s'apaise. D'ailleurs tout s'apaise, je le sens. Une grande paix descend* (Beckett, AG, 278). ТКК СМЕРТЬ реалізується в лексемі *fin* n.f. ("кінець") як символ кінця життєвого шляху людини: *Hamm. – [...] Je pourrais peut-être me jeter par terre. [...] Enfoncer mes ongles dans les rainures et me traîner en avant, à la force du poignet. [...] ce sera la fin ...* (Beckett, FP, 201).

Прихід смерті символізує також холод, який постійно охоплює персонажів французької антип'єси. На лексичному рівні явище холоду

виражають прикметник *froid* adj. у конструкції *avoir froid* ("відчувати холод") та дієслово *geler* v.intr. (« souffrir du froid » [306]): *Nagg. – Tu as froid? Nell. – Oui, très froid. Et toi? Nagg. – Je gèle* (Beckett, FP, 156–157); *Hamm. – [...] Ça ne va pas? Clov. – J'ai froid* (ibid., 198); *Hamm. – [...] Donne-moi un plaid, je gèle. Clov. – Il n'y a plus de plaid* (ibid., 199). Героям настільки холодно, що вони замерзають. Завдяки стилістичному прийому градації (*froid* → *très froid* → *gèle* – холодно → дуже холодно → мерзну) підкреслюється катастрофічність та серйозність відчуття холоду, який оволодіває персонажами: *Winnie. – Ça pourrait être le froid éternel. [...] La glace éternelle* (Beckett, BJ, 63). Іменники *froid* n.m. і *glace* n.f. у фрагменті ілюстративного матеріалу фактично виступають синонімами, однак останній є сильнішим за своїм семантичним наповненням. Обидві лексеми, підсилені прикметником *éternel* adj., представляють у творі світ вічного холоду, де природі та живим істотам немає шансів на життя.

Герої французького театру абсурду передбачають присутність смерті не лише завдяки відчуттю холоду, який віє смертю, але також і запаху, який притаманний лише неживій людині, трупу. У французькій антидрамі такий запах вербалізується в словосполученні *puer le cadavre* ("пахнути трупом") або в дієслові *puer* v.intr. (« sentir très mauvais » [306]), яке вжите в одному контексті з іменником *mort* n.f.: *Hamm. – [...] Toute la maison pue le cadavre. Clov. – Tout l'univers* (Beckett, FP, 182); *Hamm. – [...] mais comment le saurais je, si tu étais seulement mort dans ta cuisine? Clov. – Eh bien ... je finirais bien par puer. Hamm. – Tu pues déjà* (ibid., 182). Приклади ілюстративного матеріалу демонструють явну присутність смерті, яка оволоділа не лише домом (*la maison pue le cadavre*) та його мешканцями (*tu pues déjà*), але й усім світом (*tout l'univers*).

Характерним для французького антитеатру є вживання перифраз, що символізують смерть як явище або дію настання смерті. Так, сему "померти" актуалізують у перифразах *partir* v.intr. (« mourir » [306]), *partir pour toujours* ("піти назавжди"), *s'en aller* v.pron. (« mourir » [там само]): *Vladimir. – Où as-tu*

été? Je t'ai cru parti pour toujours (Beckett, AG, 314); *Hamm.* – [...] *Je croyais que je t'ai dit de t'en aller.* Clov. – *J'essaie [...]. Depuis ma naissance* (Beckett, FP, 154); Clov. – *Elle m'a dit de m'en aller, dans le désert* (ibid., 163); *Winnie.* – *Tu pars, Willie, n'est-ce pas? [...] Tu va bientôt partir, Willie, n'est-ce pas?* (Beckett, BJ, 34).

Перифраза *le dernier moment* ("останній момент") також слугує для позначення ТКК СМЕРТЬ. Однак він (останній момент) викликає в людини двоякі емоції: *Estragon.* – [...] *tu attends toujours le dernier moment.* *Vladimir, rêveusement.* – *Le dernier moment [...] Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. [...] Comment dire? Soulagé et en même temps ... épouvanté* (Beckett, AG, 253–254). Персонажі французького антитеатру при думці про смерть відчують спокій і страх одночасно. Епітети *soulagé* р.р. (від *soulager* v.tr. – « rendre moins pesant, moins pénible à supporter » [306]) та *épouvanté* adj. (від *épouvanter* v.tr. – « remplir d'épouvante » [там само]) виражають неоднозначний стан, у якому перебувають персонажі С. Беккета, розмірковуючи про свій останній момент. Це і відчуття полегшення, адже разом зі смертю закінчаться всі біди та страждання, і переляк, бо з життя людина йде в невідомість.

Персонажі французького театру абсурду ще намагаються тим чи іншим способом відгородити себе від всепожираючої смерті. Своє домашнє вогнище вони прагнуть зробити неприступним для вторгнення старої із косою: *Hamm.* – *Hors d'ici, c'est la mort* (Beckett, FP, 150); *Hamm.* – [...] *Au-delà c'est ... l'autre enfer* (ibid., 164); *Hamm.* – *Loin tu serais mort. [...] Loin de moi c'est la mort* (ibid., 202). Поза межами дому, вважають герої французької антидрами, неминуча смерть. Проте і свій замкнутий простір вони називають пеклом (*enfer* n.m. – « lieu destiné au supplice des damnés; lieu, occasion de cruelles souffrances » [306]). Це лише підтверджує той факт, що навколо персонажів французького театру вже давно панує смерть. Адже для них існування перетворилося на суцільні страждання, жодних інших відчуттів чи емоцій. Це справжнє пекло і реальна смерть.

У цілому дослідження ілюстративного матеріалу надало змогу ідентифікувати та простежити розгортання ТКК СМЕРТЬ у творах французької драматургії абсурдизму. Крім того, нами було відтворено схему метафоричного змісту ТКК СМЕРТЬ у французьких антип'єсах і його реалізацію в антонімічній парі ЖИТТЯ – СМЕРТЬ. ТКК СМЕРТЬ є втіленням кінцевої стадії повної деградації людини та її життя.

2.2. Текстовий концепт ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ в межах динаміки текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА

ТКІ АНТИЛЮДИНА розглядається в нашому дослідженні як результат зовнішнього та внутрішнього руйнування людини, тобто її деградації. Ідею такого результату імплікує ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ (див. Додаток). ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ в текстах французької антидрами віднаходить розгортання в іншому ТК – ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ, який актуалізується завдяки основним рисам та законам світу абсурдизму – статиці та циклічності дій і подій, які відбуваються в ньому.

Дослідження ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ є можливим у нашій розвідці внаслідок зіставлення двох часових просторів: минулого та теперішнього. На основі такого порівняння реалізується антонімічна фреймова модель КОЛИСЬ – ЗАРАЗ, яка визначає людину минулого та її життя тоді кращими, ніж вони є тепер. У творах С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ та антонімічна фреймова модель КОЛИСЬ – ЗАРАЗ відображають руйнацію навколишньої дійсності, в якій деградує і сама людина.

Деградація людини прогресує і веде до її повного знищення. У п'єсах франкомовних драматургів абсурдизму людина зникає, стає невидимою повністю або частково. Концептуальна ознака "невидимість" у межах розгортання ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ реалізує ТК ВІДЧУЖЕННЯ, САМОТНІСТЬ, ДУХОВНА ПОРОЖНЕЧА, ЗНИКНЕННЯ ОСОБИСТОСТІ, які дозволяють розкрити сутність ТКІ АНТИЛЮДИНА. Крім того, аналіз ілюстративного матеріалу надав

можливість простежити розгортання ТК ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ, який також є очевидним свідченням ДЕГРАДАЦІЇ ЛЮДИНИ.

У цілому у творах франкомовних драматургів-абсурдистів ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ представлено розгортанням ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ, антонімічною фреймовою моделлю КОЛИСЬ – ЗАРАЗ, концептуальною ознакою "невидимість" і ТК ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ, які виступають передумовою або ж причиною процесу руйнації людини. ТКІ АНТИЛЮДИНА виражає результат світової та людської деградації.

2.2.1. ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ як умова реалізації текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ. Однією зі структурних складових, які надають можливість простежити розгортання ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ, є ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ.

Людина не може жити без руху в цілому, без руху вперед зокрема. Це її суть, її розвиток і самореалізація. Франкомовні драматурги-абсурдисти цілком і повністю заперечують будь-який рух. Його відсутність – форма життя антилюдини. Відсутність прогресу є сутність людини французького театру абсурду – АНТИЛЮДИНИ, життєве гасло якої фактично звучить так: *Mary. – [...] Laissons les choses comme elles sont* (Ionesco, CCh, 32) – "Залишимо речі такими, якими вони є".

У французьких антип'єсах ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ як рух уперед розгортається двома шляхами: через статичність дії та через її циклічність. Перший із них містить семантику відсутності руху, перебігу будь-яких подій і змін у явищах чи предметах. Другий – вербалізується завдяки частому повторенню одних і тих самих дій чи подій, що веде до їхнього кругового перебігу. Ідентичність подій, що відбуваються, та їхнє систематичне повторення відображає рух по колу, а не вперед, а отже, заперечує прогрес і можливість будь-яких змін у житті людини.

Циклічність у кінцевому підсумку не містить жодного розвитку, а тому передає в певному розумінні статику навколишнього світу. Отже, статичність

та циклічність подій – основні форми втілення ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ в текстах французького театру абсурду. Тому схема розгортання ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ у французьких антип'єсах має такий вигляд (див. рис. 2.2):



Рис. 2.2. Схема розгортання текстового концепту ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ у французьких антип'єсах

Зв'язок ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ ↔ СТАТИЧНІСТЬ та ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ ↔ ЦИКЛІЧНІСТЬ є двобічним, оскільки ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ реалізується через статику / циклічність, а статика / циклічність веде до ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ. Однак відношення СТАТИЧНІСТЬ ← ЦИКЛІЧНІСТЬ є однобічним: циклічність подій виступає причиною статичності речей у світі, а не навпаки. Циклічність, у свою чергу, є формою вираження статичності.

ЦИКЛІЧНІСТЬ ДІЇ є повторенням, частим або систематичним, однієї дії чи події. У тексті її вербалізація досягається лінгвальними засобами, що функціонують на різних мовних рівнях: словотвірному, лексичному, граматичному та текстовому.

Характерним способом вираження повторюваності тієї чи іншої дії є вживання дієслів із префіксом *re-*, що несе у собі значення "повторення дії". Таким шляхом у текстах французької антидрами використовуються дієслова типу *recommencer*, *repandre*, *remettre*, *ressortir* та інші: *Estragon. – Ça recommence* (Beckett, AG, 292); *Vladimir. – Reprenons* (ibid., 333).

Ще один спосіб актуалізації циклічності – конструкція *de (à) nouveau* loc.adv., що означає «pour la seconde fois, une fois de plus» [306] ("знову, ще раз"), яка в сполученні з дієсловом виступає маркером повторення: *Pozzo. – [...] puis c'est la nuit à nouveau* (Beckett, AG, 332); *Elle joint de nouveau les mains*,

les lève de nouveau devant sa poitrine. Une arrière-prière inaudible remue de nouveau ses lèvres [...] (Beckett, BJ, 13); Winnie. – L'ombrelle sera de nouveau là demain [...] (ibid., 46). За семантичним наповненням префікс *re-* та прислівниковий зворот *de (à) nouveau* є синонімічними, оскільки мають спільну сему «une fois de plus»:

RE- ↔ une fois de plus ↔ DE (À) NOUVEAU.

Концептуальне навантаження "повторення дії" містить і лексема *habitude* n.f. – «manière de se comporter, d'agir, individuelle, fréquemment répétée» [306] ("індивідуальна манера поводитися, діяти, що часто повторюється") зі своїм похідним *habituel* adj.: *Hamm. – [...] on s'est bien amusés tous les deux [...]. Puis on a pris l'habitude (Beckett, FP, 196); Winnie. – [...] – toutes les sottises – habituelles [...] (Beckett, BJ, 51); Winnie. – [...] – toutes les bêtises – habituelles [...] (ibid.).* Події в житті героїв французької антидрами настільки одноманітні та часто повторюються, що вже входять у звичку. Синонімом *habitude* n.f. у цьому значенні виступає іменник *routine* n.f. – «habitude d'agir ou de penser toujours de la même manière» [там само] ("звичка діяти або думати завжди однаково"): *Clov. – Pourquoi cette comédie tous les jours? Hamm. – La routine (Beckett, FP, 170).* Взаємозв'язок двох лексем має такий вигляд:

HABITUDE ↔ manière d'agir, fréquemment répétée ↔ ROUTINE.

Циклічність подій може виявлятися і на текстовому рівні, коли йдеться про повторення цілої п'єси, тобто твір закінчується тим, чим розпочинається: *M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène [...]* (Ionesco, CCh, 80–81). Фактично п'єса повторюється спочатку, але з іншими головними героями. Проте автор чітко дає зрозуміти, що суть твору від цього не зміниться. Повторення того, що вже відбувалося на сцені, виражає порівняльний зворот *comme les Smith* у першому реченні фрагмента ("Пан та Пані Мартен сидять так само, як Сміти на початку п'єси"). Інший доказ циклічності – уживання дієслова *recommencer* v.intr., який містить префікс *re-* зі значенням повторення дії. Аналогічність подій

у творі підсилюються прислівником *exactement* adv. (« d'une manière exacte » [306]).

Розглянемо інший приклад ілюстративного матеріалу. Порівняймо початок п'єси Е. Йонеско « La Leçon »:

La Bonne. – Bonjour, Mademoiselle. [...] C'est pour la leçon ? [...] Il vous attend. [...] Je vais le prévenir. [...] Monsieur, descendez, s'il vous plaît (Ionesco, Ln, 87–88) та її кінець: *Elle apparaît tout comme au début. La Bonne. – Bonjour, Mademoiselle ! [...] Vous êtes venue pour la leçon ? Le professeur vous attend. Je vais lui annoncer votre arrivée. Il descend tout de suite !* (ibid., 149–150).

У кінці п'єси чітко зазначено можливість повторення подій, що відбувалися раніше, коли служниця з'являється на сцені так само, як і на початку твору (*tout comme au début* – "так само, як на початку").

За своїм змістом усі репліки героїні синонімічні, не несуть жодної нової інформації, а лише викликають відчуття дежавю. Висловлювання Покоївки можуть бути ідентичними і за лексичним складом, і за граматичною побудовою як на початку, так і в кінці п'єси. Фрази героїні « La Leçon » містять однакові словосполучення, мають форму питання, однак граматично різняться: на початку п'єси – це безособове речення, у кінці – речення зі зверненням безпосередньо до особи. Репліки служниці можуть бути аналогічними за змістом та структурою побудови і мати лише єдину відмінність – спосіб вираження підмета: займенником (*il*), як на початку п'єси, або іменником (*le professeur*), як в її кінці. У висловлюваннях прислуги можливою є заміна головного дієслова синонімом: *prévenir* v.tr. (« mettre (qqn) au courant (d'une chose, d'un fait à venir) par la parole ou un signal » [306]) на *annoncer* v.tr. (« faire savoir, porter à la connaissance » [там само]) (див. позицію 4). Фрази служниці можуть мати однакове головне дієслово, однак різнитися граматично: на початку п'єси речення містить звертання (*Monsieur*) та дієслово в наказовому способі (*descendez*), у кінці – це звичайне просте речення із підметом та присудком (*Il descend*).

Такий спосіб вираження циклічності всього, що відбувається у світі, підкреслює глобальність і катастрофічність зображуваного явища. Циклічність символізує рух по колу, а тому не є рушійною силою прогресу. Повторення не веде до змін чи розвитку, повторення означає статику.

СТАТИЧНІСТЬ ДІЇ. Речі навколишньої дійсності французького абсурдизму лишаються такими, якими вони є, а дії героїв французьких антип'єс набувають рис інертності та статичності.

У текстах французької антидрами статика дії на граматичному рівні досягається запереченням дієслова на позначення руху за допомогою часток *ne ... pas*, *ne ... plus*, *ni ... ni* та заперечних займенників *rien* *pron.* і *personne* *pron.* Особливого ступеня насиченості така форма заперечення руху набуває після заклику до дії. Пор.: *Estragon. – Je m'en vais. (Il ne bouge pas.)* (Beckett, AG, 255); *Estragon. – Je vais chercher une carotte. (Il ne bouge pas.)* (ibid., 309).

Одне зі значень дієслова *attendre* v.tr. – «se tenir en un lieu, ne rien faire avant (que qqch ou qqn arrive)» [306] ("залишатися на одному місці, нічого не робити, доки хтось не прийде або щось не відбудеться") виражає відсутність дії, а отже, і її статичність. У рамках функціонування дієслова *attendre* v.tr. найефективнішою є схема «attendre en attendant» ("чекати чекаючи"), що несе в собі значення краху людини, її загибелі у бездіянні.

Заперечення дієслова руху та дієслово *attendre* v.tr. за посередництвом семи «ne rien faire» взаємопов'язані таким чином:

ATTENDRE ↔ ne rien faire ↔ NE PAS FAIRE QQCH.

ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ вербалізується через уживання прикметників *même* adj. – «marque l'identité absolue» [там само] ("указує на абсолютну ідентичність явищ, предметів, дій") та *pareil* adj. – «semblable par l'aspect, la grandeur, la nature» [там само] ("указує на їхню схожість"), які відкидають можливість будь-якої зміни. Ідентичність явищ, предметів чи подій досягається також за допомогою синтаксичних конструкцій *pareil aux autres* ("схожий на інших") та *comme les autres* ("такий, як інші"): *Pozzo. – [...] un jour pareil aux*

autres [...] (Beckett, AG, 332); *Hamm.* – *C'est une fin de la journée comme les autres* ...? (Beckett, FP, 154); *Hamm.* – *Alors c'est une journée comme les autres* (ibid., 181). Взаємозв'язок проаналізованих вище лексем здійснюється завдяки спільній концептуальній ознаці "ідентичність":

MEME ↔ l'identité ↔ PAREIL ↔ l'identité ↔ COMME LES AUTRES.

У текстах франкомовних драматургів-абсурдистів заперечення дієслова *changer* v.intr. – «devenir autre, différent, éprouver un changement» [306] ("ставати іншим, зазнавати змін") та іменника *changement* n.m. – «modification, le fait de changer» [там само] ("модифікація, факт зміни") є абсолютним вираженням незмінності, статичності подій: *Winnie.* – [...] – *pas de changement* – [...] (Beckett, BJ, 14); *Winnie.* – *Jamais rien qui change* (ibid., 53); *Vladimir.* – *Le fond ne change pas* (Beckett, AG, 264); *Mme et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements* (Ionesco, CCh, 33).

Іншими носіями концептуальної ознаки статичності є дієслово *s'immobiliser* v.intr. – «devenir, se tenir immobile» [306] ("ставати, бути нерухомим, незмінним") та прикметник *immobile* adj., які у своїй семантиці вже містять компонент нерухомості: *Il s'immobilise* (Beckett AG, 252); *La tête [...] reste rigoureusement immobile* [...] (Beckett, BJ, 59); *Clov.* – *J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile* [...] (Beckett, FP, 192). Ефект відсутності руху може досягатися запереченням лексеми *mobilité* n.f. («caractère de ce qui peut se mouvoir ou être mû, changer de place, de position» [306]) за допомогою негативної конотації іншої лексичної одиниці (*malédiction* n.f. – «condamnation au malheur prononcée par Dieu; état de qui en est la victime»): *Winnie.* – *Quelle malédiction, la mobilité!* (Beckett BJ, 54).

Спільна концептуальна ознака "незмінність" установлює взаємозв'язок *changer* v.intr. і *s'immobiliser* v.intr., *changement* n.m. і *immobile* adj.:

NE PAS CHANGER ↔ rester invariable ↔ S'IMMOBILISER,

AUCUN CHANGEMENT ↔ invariable ↔ IMMOBILE.

Статичність подій проявляється також за посередництвом прислівника *toujours* adv. у його значенні «à chaque instant considéré, sans exception;

invariablement » [306] ("завжди, постійно, незмінно") та конструкції depuis *toujours* loc.adv. У значенні « *comme toujours* » вживається прислівниковий зворот *d'habitude* loc.adv., який також є маркером незмінності, статичності. Найчастіше ця конструкція входить до складу порівняльного звороту *comme d'habitude*: *Vladimir. – Le soleil? La lune? Tu ne te rappelles pas? Estragon. – Ils devaient être là, comme d'habitude* (Beckett, AG, 307) чи словосполучення *pas plus que d'habitude*: *Hamm. – Je suis très blanc? Clov. – Pas plus que d'habitude* (Beckett, FP, 197).

Отже, зв'язок *toujours* adv. і *d'habitude* loc.adv. матиме такий вигляд:

TOUJOURS ↔ invariablement ↔ D'HABITUDE.

Обставина часу, що вказує на тривалість конкретної дії, виступає синонімом *toujours* adv: *Estragon. – [...] hier soir nous avons bavardé à propos des bottes. Il y a un demi-siècle que ça dure* (Beckett, AG, 307).

Іменники з концептуальною ознакою часу типу *heure* n.f. – « *symbole du temps* » [306] ("символ часу"), *montre* n.f. – « *petite boîte à cadran contenant un mouvement d'horlogerie, qu'on porte sur soi pour savoir l'heure* » [там само] ("годинник, який носять із собою, щоб знати час"), *temps* n.m. – « *milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession* » [там само] ("невизначений простір, де невідворотно розгортається життя з його змінами, події та явища у їхній послідовності") та дієслово *s'arrêter* v.intr. у значенні « *cesser de couler* » [там само] ("припиняти протікання, перебіг") виражають у такій комбінації абсолютну зупинку часу: *Vladimir. – Le temps s'est arrêté* (Beckett, AG, 279); *Pozzo. – [...] où ai-je mis ma montre? (Il fouille.) [...] Estragon. – Peut-être qu'elle s'est arrêtée* (ibid., 289). Зупинка часу є абсолютним вираженням статичності всього світу, подій, що в ньому відбуваються.

Взаємозв'язок мовних засобів, які вербалізують ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ та були розглянуті в нашому дослідженні, не є виключно бівалентним. Усі лексичні одиниці несуть значення незмінності дії чи її

циклічності, або постійну ознаку дії, явища чи предмету і пов'язані між собою наявністю спільної концептуальної ознаки « (rester) invariable ».

З метою посилення ефекту статичності в одному фрагменті тексту французької антидрами вживаються одразу декілька засобів вираження заперечення дії. Наприклад: *Le Vieux*. – [...] *Depuis soixante quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois ... toujours pareils ...* (Ionesco, Ch, 17). Чим більше в реченні вжито різних засобів утілення статичності чи циклічності дії, тим інтенсивнішим є зміст ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ.

Людське існування неможливе без розвитку. Статичність світу абсурду веде до загибелі людського начала. Людина з останніх сил прагне змін, чогось нового в житті, хоч і знає, що сподівання її даремні: *Winnie*. – [...] *il faut que quelque chose arrive, dans le monde, ait lieu, quelque changement* (Beckett, BJ, 43); *Winnie*. – [...] *fais quelque chose [...] pour changer* (ibid., 48); *Winnie*. – [...] *il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde [...]* (ibid., 72). Однак людина безсила протистояти всесвітній статичності. Її життя марне і знецінене, вона слабка і немічна перед законами нерухомості та незмінності буття.

Отже, у п'єсах французького театру абсурду ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ має подвійну форму вираження – СТАТИЧНІСТЬ і ЦИКЛІЧНІСТЬ, кожна з яких володіє власними способами вербалізації. Лінгвальні засоби, шляхом яких розгортається ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ, функціонують на різних мовних рівнях і взаємодіють між собою за посередництвом спільних концептуальних ознак.

2.2.2. Текстовий концепт ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ як вияв внутрішньої ДЕГРАДАЦІЇ ЛЮДИНИ. Не є новим той факт, що в сучасному житті люди часто грають певні ролі, намагаються видавати себе за когось іншого. Так і герої французької антидрами не завжди відкрито представляють свою справжню сутність, а докладають певних зусиль, щоб приховати свій темний бік, те нелюдське, що вони в собі мають.

Інколи вони зовсім не є тими, ким себе вважають: *Mary. – [...] Je puis donc vous révéler un secret. Elisabeth n'est pas Elisabeth, Donald n'est pas Donald* (Ionesco, CCh, 31) – "Марі. – Я можу відкрити вам таємницю. Елізабет – не Елізабет, а Дональд – це не Дональд". Дональд та Елізабет у п'єсі Е. Йонеско « *La Cantatrice chauve* » виконують ті ролі, якими їх наділило життя, і навіть не підозрюють, що живуть граючи. Однак у драматургічному тексті французького абсурдизму їхні справжні особистості так і не розкриваються.

Трапляється й таке, що персонажі французького театру абсурду усвідомлюють свою подвійну природу, наявність когось іншого в їхній сутності або ж можливість того, що вони є кимось іншим: *Le Vieux. – Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre, je suis l'un dans l'autre* (Ionesco, Ch, 63) – "Я – не я. Я – інший, я – один в іншому". Однак у п'єсі Е. Йонеско « *Les Chaises* » таке висловлювання звучить як теорема з вуст Старого, яка отримує доведення на прикладі поведінки іншої героїні – Старої. Треба зазначити, що той "інший", прихований, є зазвичай негативним, не гідним людського звання, таким, чия поведінка не відповідає нормам людської моралі.

Так, героїня твору Е. Йонеско « *Les Chaises* » Стара, фліртує з Генералом, веде себе непристойно, розпусно. Беручи до уваги той момент, що неприпустимі дії виконує літня жінка, її поведінка викликає ще більше огиди, зневаги та критики:

La Vieille [...] minaudant, grotesque; elle doit l'être de plus en plus dans cette scène; elle montrera ses gros bas rouges, soulèvera ses nombreuses jupes, fera voir un jupon plein de trous, découvrira sa vieille poitrine; puis, les mains sur les hanches, lancera sa tête en arrière, en poussant des cris érotiques, avancera son bassin, les jambes écartées, elle rira, rira de vieille putain; ce jeu [...] qui doit révéler une personnalité cachée de la Vieille, cessera brusquement (Ionesco, Ch, 43–44).

Уривок п'єси Е. Йонеско повністю розкриває приховану особистість Старої (*une personnalité cachée de la Vieille*). Вона проститутка (*vieille putain*). Потаємне життя героїні « *Les Chaises* » підкреслює дієслово *révéler* v.tr. – « faire

connaître, faire savoir (ce qui était inconnu, secret) » [306] ("викривати те, що було невідоме, таємне").

Концепт ПРОСТИТУТКА – вербалізований у п'єсі та виражений лексемою *putain* n.f. («prostituée; femme facile, qui a une vie sexuelle très libre» [там само] – "жінка легкої поведінки, яка веде вільне сексуальне життя"). Риси поведінки, притаманні повії, віднаходимо й у діях Старої (*montrer ses gros bas rouges, soulever ses nombreuses jupes, lancer sa tête en arrière, pousser des cris érotiques, avancer son bassin, les jambes écartées*). Героїня – спокуслива та пафосна (*minaudant, grotesque*). Очевидно, що, як і будь-яка жінка легкої поведінки, вона прагне привернути до себе увагу, незважаючи на жодні норми моралі.

Негативність образу, в якому перебуває Стара, посилюється віковим фактором (*vieille putain, sa vieille poitrine*). Така поведінка неприпустима для жінки, тим більше в похилому віці. Огидність видовища, яке відкривається глядачу, підкреслюють також спідниці Старої, які повністю вкриті дірками, та старість грудей героїні (*un jupon plein de trous, sa vieille poitrine*). Так увічлива, привітна та стримана господиня дому викриває приховане Я. Своєю непристойною поведінкою проститутки вона ганьбить ім'я жінки та людини в цілому.

Іншим прикладом таємного життя персонажів театру абсурду є поведінка та вчинки Учителя та Учениці з п'єси Е. Йонеско «La Leçon» ("Урок"). Перший урешті-решт виявляється вбивцею, а друга – така жвава на початку драми – річчю, неживим предметом.

Учитель – професія шанована, яка вимагає від людини коректності, витримки та самовіддачі. Таким характеристикам відповідає й персонаж Е. Йонеско на початку п'єси: *Excessivement poli, très timide, voix assourdi par la timidité, très correct, très professeur* (Ionesco, Ln, 89). Учитель – ввічливий, скромний і дуже тактовний. Словосполучення *très professeur* виражає абсолютну відповідність Учителя тому образу, який у нас склався про освітянина. Однак вже на початку п'єси вигляд і поведінка Вчителя насторожують, викликаючи підозру. Він постійно потирає руки і час від часу

в його очах з'являється хтивий відблиск, що швидко зникає: *Il se frotte tout le temps les mains; de temps à l'autre, une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée* (ibid.).

На жаль, підозри глядачів підтверджуються по мірі розвитку подій у п'єсі. Учитель виявляється психічно невірноваженим, самовпевненим грубіяном і кровожерливим убивцею. Якщо Вчитель стає дедалі впевненішим і могутнім, то з Ученицею все відбувається навпаки. На початку п'єси вона почувається вільно та розкуто: *L'Elève [...] l'air très dégagée, jeune fille du monde* (ibid.). Укінці вона є лише річчю в руках кровожерливого Вчителя: *[...] son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose* (ibid.).

Викриття прихованих сутностей своїх героїв автори французької антидрами здійснюють завдяки використанню чітко структурованої антитези, елементи якої утворюють антонімічні пари (див. табл. 2.1, 2.2). Перший компонент антитези репрезентує персонажів на початку п'єси, другий надає їм характеристику впродовж або вкінці драми.

Таблиця 2.1

Перетворення Вчителя

На початку п'єси	Під час / в кінці п'єси
<i>poli, timide</i>	<i>disparition de la timidité</i>
<i>les lueurs lubriques</i>	<i>une flamme dévorante</i>
<i>une apparence inoffensive</i>	<i>nerveux, agressif, dominateur</i>
<i>une voix maigre, fluette</i>	<i>une voix forte, puissante, éclairante</i>
<i>une voix assourdie</i>	<i>un clairon sonore</i>
<i>bégayer</i>	<i>sûr de lui</i>

Упродовж п'єси скромність Учителя зникає (*sa timidité disparaîtra progressivement*), хтивий відблиск в очах перетворюється на всепоглинаюче нестримне полум'я (*les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, interrompue*), безневинний та смирний на початку він стає все впевненішим у собі, знервованішим, агресивнішим, владним настільки, що дозволяє собі гратися з Ученицею, як йому завгодно (*d'apparence plus*

qu'inoffensive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève), слабкий та невпевнений голос Учителя набирає сили (la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclarante, clairon sonore).

Таблиця 2.2

Перетворення Учениці

На початку п'єси	Під час / в кінці п'єси
<i>gaie, souriante</i>	<i>triste, morose</i>
<i>l'air dégagée</i>	<i>l'air paralysée</i>
<i>dynamique</i>	<i>molle, inerte, insensibilisée, immobile, inanimée</i>
<i>vivante</i>	<i>fatiguée, somnolente</i>
<i>volontaire, agressive</i>	<i>passive</i>
<i>une voix claire, timbrée</i>	<i>une voix inaudible</i>
<i>un sourire sur les lèvres</i>	<i>se refouler</i>
<i>une fille</i>	<i>une chose, un objet</i>

Упродовж п'єси жвавість полишає Ученицю, її рухи та хода уповільнюються (*elle ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements, de son allure*), весела та усміхнена спочатку, вона стає сумною та похмурою (*elle deviendra progressivement triste, morose*), її динамічність переростає у втому та сонливості (*très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente*), мовлення Учениці уповільнюється, вона все складніше підбирає слова (*sa façon de parler s'en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche*), активність поступається місцем пасивності (*elle se fera de plus en plus passive*), дзвінкий голос на початку п'єси стає майже нечутним (*la voix de l'Elève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu'elle aura été au début du drame*), під впливом насильницьких дій Учителя Учениця врешті-решт набуває рис нерухомого, без життєвих ознак предмета (*un objet mou et inerte, semblant*

inanimée, l'Elève ne réagira plus; insensibilisée, elle n'aura plus de reflexes; un figure immobile).

Виявлення прихованої сутності персонажів французького антитеатру дозволяє надавати їм тих самих рис, що притаманні вбивці, повії та неживому предмету. Якщо прихована сутність Старої та Учителя є фактом цілком реальним, то таємна природа Учениці – явище метафоричне. Остання уподібнюється предмету за відсутності будь-яких проявів життя.

Подвійну сутність персонажів французької антидрами підкреслюють навіть речі, що їх оточують. Так, робочий кабінет слугує також столовою кімнатою, а кухонний стіл – письмовим: *Le cabinet de travail, servant aussi de salle à manger, du vieux professeur [...] La table sert aussi de bureau* (ibid., 85).

Отже, дослідження ілюстративного матеріалу надало змогу виявити у творах французької драматургії абсурдизму те антилюдське, що приховане у людині. ТК ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ за посередництвом ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ становить одну зі структурних складових ТКІ АНТИЛЮДИНА і є одним із виявів природи останнього. Крім того, пошуки способів мовного вираження ТК ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ виявилися можливими завдяки антитезі, елементи якої складають антонімічні зв'язки. Останні дозволили прослідкувати зміни людської особистості, що відбуваються у напрямку від позитивного до негативного. Прихована сутність завжди негативна, викликає огиду та осуд і веде до повного знищення людської природи.

2.2.3. Антонімічна модель КОЛИСЬ – ЗАРАЗ у розгортанні текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ. Деградацію власної особистості, іншої людини чи навколишнього середовища відмічають і самі герої французької антидрами, порівнюючи те, що / як було колись і що / як є зараз: *Winnie. – Je priais autrefois. [...] J'avoue. [...] Plus maintenant* (Beckett, BJ, 61). Концептуальне навантаження в цьому фрагменті ілюстративного матеріалу несуть прислівники *autrefois* adv. (« dans un temps passé » [306] – "колись") та *maintenant* adv. (« dans un temps actuel » [там само] – "зараз"). Ці лексичні одиниці вказують не лише на часові

відношення, вони представляють цілі життєві проміжки, з певними асоціаціями та переживаннями персонажів.

У висловлюванні Вінні простежується туга за минулим і розчарування від теперішнього. Часове протиставлення виражається також у вживанні часової форми дієслів. Так, перша фраза, яка стосується минулого, містить дієслово, що стоїть у *Imparfait de l'Indicatif* (*Je priais*), а друга – дієслово в *Présent de l'Indicatif* (*J'avoue*).

Зауважимо, що позитивну конотацію минулого підкреслює дієслово *prier* v.intr. (« s'adresser à Dieu, à un être surnaturel » [там само] – "звертатися до Бога, молитися"). Коли людина промовляє слова молитви, вона відчуває душевний спокій та блаженство, вірує в те, що хтось дбає про неї, що комусь вона потрібна. Те, що відбувається зараз, лише позбавляє віри, про це свідчить заперечна частка *plus*, яка вживається разом із прислівником *maintenant* adv. Минуле і теперішнє виступають полярними за своїм оцінним значенням та аналогічними вічним онтологічним цінностям: добру та злу. У героїв французької антидрами "колись" асоціюється з добром, а "зараз" для них – зло.

Таким чином, висловлювання персонажів у п'єсах французького театру абсурду мають своїм підґрунтям антонімічну фреймову модель:

КОЛИСЬ → ХТОСЬ (ЩОСЬ) → ІСНУВАЛО (ДІЯЛО) → ТАК,

а ЗАРАЗ → ХТОСЬ (ЩОСЬ) → ІСНУЄ (ДІЄ) → ІНАКШЕ.

У художньому просторі французького абсурдизму дейктики фреймової моделі "колись" і "зараз" набувають концептуального навантаження, репрезентуючи минуле і теперішнє, які викликають гострі переживання та відчуття в персонажів французького театру абсурду, і реалізуючи, таким чином ТК КОЛИСЬ і ЗАРАЗ. Для антигероїв те, що відбувалося колись, є кращим, ніж те, що відбувається зараз. Більше того, "зараз" є абсолютною протилежністю "колись": *Pozzo. – Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle [...]. Il bondissait. Maintenant il ne fait que ça. [...] La danse du filet. [...] (Beckett, AG, 282). Поццо відмічає, що колись Лаккі вмів виконувати різноманітні танці, а зараз – лише один. Інший приклад: Pozzo, sanglotant. – Autrefois ... il était gentil ... il m'aidait ... me*

distrayait ... il me rendait meilleur ... maintenant ... il m'assassine ... (ibid., 276). На основі антонімічної фреймової моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ Поццо розкриває зміни, що відбулися в характері та звичках його слуги. Більше того, перетворення здійснилося повністю в негативний бік. Так, після прислівника *autrefois* adv. слідує лексеми з позитивною конотацією (*gentil* adj. – "ввічливий", *aider* v.tr. – "допомагати", *distraindre* v.tr. – "розважати"), а *maintenant* adv. передуює дієслову з негативним значенням (*assassiner* v.tr. – "вбивати").

Інколи місце прислівника *autrefois* adv. займають прислівники *alors* adv., *jadis* adv., які мають відповідно значення "тоді", "колись". Наприклад: *Vladimir. – La main dans la main on se serait jeté en bas de la Tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter* (Beckett, AG, 253); *Le Vieux. – Il est six heures de l'après-midi ... il fait déjà nuit. [...] jadis, ce n'était pas ainsi; il faisait encore jour à neuf heures, à dix heures, à minuit. [...] ça a bien changé* (Ionesco, Ch, 14). Від уживання прислівників форма і зміст антонімічної моделі не змінюються, адже в цьому контексті *alors* adv. і *jadis* adv. виступають абсолютними синонімами *autrefois* adv.

Значення "колись" може виражати і ціле словосполучення, наприклад, "коли я була молода", яке означає час, що минув: *Winnie. – [...] les lois naturelles, [...] elles ne sont plus ce qu'elles étaient quand j'étais jeunette ...* (Beckett, BJ, 41).

Елемент *maintenant*, що вводить другу частину антонімічної моделі, може виражатися імпліцитно, наприклад, за допомогою вживання дієслів у Présent de l'Indicatif, як це було у двох останніх прикладах ілюстративного матеріалу (*Il est six heures de l'après-midi ... il fait déjà nuit. [...] jadis, ce n'était pas ainsi [...]; les lois naturelles, [...] elles ne sont plus ce qu'elles étaient*) або в такому висловлюванні: *Hamm. – Tu n'aimes pas. Clov. – Non. Hamm. – Autrefois tu m'aimais. Clov. – Autrefois* (Beckett, FP, 148). Остання репліка підкреслює ностальгію та тугу героїв французької антидрами за минулими, кращими часами.

Висловлювання, що будуються на фреймовій моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ, повністю пронизані антонімічними лексичними парами, які утворюють антитезу і підкреслюють різку зміну та спрямованість до гіршого того, що відбулося за певний період часу. Протилежність значення у такому разі може виражатися лексично (антонімами) або граматично (запереченням головного дієслова): *il fait déjà nuit ≠ il faisait encore jour; elles étaient ≠ elles ne sont plus; tu m'aimais ≠ tu n'aimes pas*.

Інколи висловлювання може і не містити другої частини, що стосується теперішнього моменту життя, а фіксує лише минулий факт. Однак це не означає, що структура фреймової моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ порушується. Антонімічні зв'язки, які встановлюються між двома частинами модельної структури, надають змогу відтворити втрачений елемент висловлювання: *Le Vieux. – De notre temps, la lune était un astre vivant [...]* (Ionesco, Ch, 44) ("За наших часів місяць був живою зіркою, а зараз місяць – це мертва зірка"); *Clov. – Nous aussi on était joli – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois* (Beckett, FP, 179) ("Колись ми також були гарними, а зараз ми – некрасиві"). Такий стилістичний прийом опущення негативної складової речення підкреслює негативне ставлення персонажів французької антидрами до подій сьогодення та небажання говорити про них уголос.

Зміни, що відбуваються в житті людини, пригнічують її. Спогади про те, як було колись, і думка про те, як усе відбувається зараз, є складними та обтяжливими для людської свідомості. Адже світ змінюється лише на гірше: *Winnie. – Autrefois ... maintenant ... comme c'est dur, pour l'esprit* (ibid., 61) – "Колись ... зараз ... як складно зрозуміти".

ТК КОЛИСЬ та ЗАРАЗ є базовими для людини французького театру абсурду. Оперуючи ними, людство має можливість порівнювати минуле та теперішнє, а також передбачити майбутнє. За правильних висновків відворотність негативних змін у світі є можливою. Однак інертна, пасивна, бездіяльна та безпорадна антилюдина не в силах чинити опір всемогутньому злу, що наступає.

Таким чином, проведений нами аналіз полярних за своїм оцінним значенням ТК КОЛИСЬ і ЗАРАЗ дозволив побудувати антонімічну фреймову модель КОЛИСЬ → ХТОСЬ (ЩОСЬ) → ІСНУВАЛО (ДІЯЛО) → ТАК, а ЗАРАЗ → ХТОСЬ (ЩОСЬ) → ІСНУЄ (ДІЄ) → ІНАКШЕ, яка надала можливість прослідкувати зміни, що відбулися в житті людини, визначити їхній негативний характер і ставлення людини до них. Перша частина моделі, що виражає минулий стан речей у світі, несе в собі повністю позитивну конотацію, а друга частина – смислове навантаження зі знаком мінус. Опущення другої складової антонімічної моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ має на меті підкреслити негативність змін, що відбулися, та негативну оцінку їх персонажами французької антидрами. Перетворення навколишнього світу на гірше не оминає й людину, яка деградує разом із ним.

2.3. Текстовий концепт СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ у творчості франкомовних драматургів-абсурдистів

Одним із визначальних показників реалізації життя людини є її навколишнє середовище, зокрема те місце, де вона живе. Місце життя є одним із тих чинників, що впливають на розвиток особистості людини, на її думки, емоційний стан і вчинки.

Однак середовище існування має і зворотню функцію. Територія чи місцевість, де проживає людина, набуває рис і характеристик останньої. Тому його вивчення надає можливість дослідити не лише умови життя людини, але і її внутрішній світ. Середовище, в якому існують антигерої С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова, імплікує ТК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ у межах розгортання ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ (див. Додаток).

Головною ознакою середовища існування людини французької антидрами є його замкненість, яка актуалізується в п'єсах французького антитеатру через ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ. Крім того, ТК СЕРЕДОВИЩЕ

ІСНУВАННЯ постає втіленням дійсності, яка заповнена неживими предметами. У нашій розвідці така реальність представлена ТК СВІТ РЕЧЕЙ.

Так, у результаті проведеної нами розвідки ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ та СВІТ РЕЧЕЙ у творах франкомовних абсурдистів нами було виявлено такі ТК, як ВІДЧАЙ, ВІДЧУЖЕННЯ, ДУХОВНА ОБМЕЖЕНІСТЬ і ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА, які представляють внутрішній світ людини французького театру абсурду (див. рис. 2.3). Кожен із названих ТК дозволяє простежити динаміку розгортання ТКІ АНТИЛЮДИНА у творах С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова.

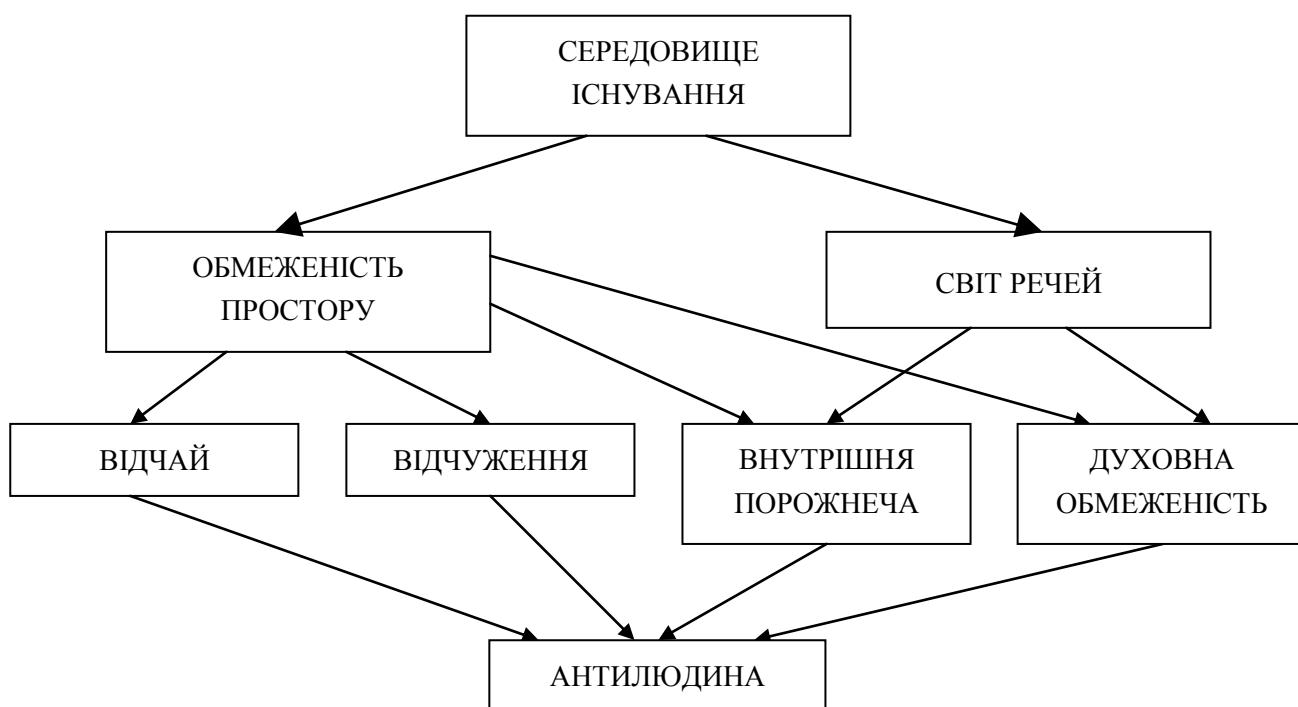


Рис. 2.3. Розгортання текстового концепту **СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ** у французьких антип'єсах

2.3.1. ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ як ознака СЕРЕДОВИЩА ІСНУВАННЯ АНТИЛЮДИНИ. Місце існування антилюдини – це завжди замкнутий простір. У творах франкомовних драматургів-абсурдистів ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ – це символ добровільного відчуження людини, своєрідна форма самозахисту. Те, що перебуває за межами особистого простору антигероїв, лякає їх. Небажання зазнати страждань змушує людину відсторонити себе від навколишнього світу.

Це може бути звичайна кімната, за межі якої персонажі французької антидрами не виходять. Герой п'єси С. Беккета « *La Fin de partie* » Хам провів усе своє життя в замкненій кімнаті й ніколи не бував на "великій землі". Саме цей факт життя Хама Клов, інший персонаж п'єси, вважає найбільшою його удачею, заздалегідь знаючи, що щастя там не знайти: *Hamm. – Je n'ai jamais été là. Clov. – Tu as eu de la veine* (Beckett, FR, 205) – "Хам. – Я ніколи там не був. – Клов. – Тобі пощастило".

Облаштування кімнати, в якій проживають персонажі С. Беккета, є гнітючим, занедбаним, викликає лише моторошні відчуття: кімната без меблів, вікна закриті завісами, а картина на стіні – перевернута іншим боком: *Intérieur sans meubles [...] deux petites fenêtres [...] rideaux fermés, [...] Accroché au mur [...] un tableau retourné* (ibid., 143).

Так, наведений вище фрагмент п'єси підтверджує те, що оселя тієї чи іншої людини може багато розказати про свого господаря. Якщо в персонажів антитеатру немає в кімнаті меблів (*intérieur sans meubles*), а вікна прикриті (*rideaux fermés*), то це може свідчити лише про те, що її мешканці – бідні та замкнені люди, які не дбають про своє житло. Такою є антилюдина абсурдистів – бідна духовно та байдужа до своєї душі, до її збагачення. Адже досягнення останнього є можливим, перш за все, завдяки спілкуванню з навколишнім світом.

Концептуально значущу інформацію в зазначеному фрагменті несуть чотири словосполучення: *intérieur sans meubles*, *deux petites fenêtres*, *rideaux fermés* та *un tableau retourné*. Іменники першого словосполучення *intérieur* n.m. (« tout objet mobile de formes rigides, qui concourt à l'aménagement de l'habitation » [306]) та *meuble* n.m. (« habitation considérée dans son aménagement intérieur » [там само]) представляють опис помешкання. Однак прийменник *sans* prép. ("без") вказує на те, що це житло позбавлене меблів. Останні ж мають велике значення в плані оформлення, прикраси та створення комфорту тієї чи іншої домівки. На метафоричному рівні іменники *intérieur* n.m. та *meuble* n.m. виступають у співвідношенні тіло / душа. Помешкання без меблів – очевидне

втілення людського тіла без душі та всього, що з нею пов'язане. У такий спосіб словосполучення *intérieur sans meubles* з його концептуальним значенням "тіло без душі" реалізує ТК ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА та ДУХОВНА ОБМЕЖЕНІСТЬ у текстах французької антидрами.

Незважаючи на формальну прозорість, словосполучення *deux petites fenêtres* також є концептуально навантаженим. Адже вікно (*fenêtre* n.f. – « ouverture faite dans un mur, une paroi, pour laisser pénétrer l'air et la lumière ») у будь-якому помешканні є одним із способів, за допомогою якого здійснюється зв'язок із зовнішнім світом. Персонажі С. Беккета намагаються обмежити доступ навколишньої дійсності до їхнього життя. На це вказує прикметник *petit* adj. ("маленький"), який супроводжує іменник *fenêtre* n.f. Таке небажання спілкуватися із реальністю, виражене словосполученням *deux petites fenêtres*, імплікує ТК ВІДЧУЖЕННЯ.

Інші два словосполучення *rideaux fermés* та *un tableau retourné* продовжують тему відчуження у творчості франкомовних абсурдистів. Обидві лексеми першого з них несуть у собі семи замкнутості та обмеженості. Так, іменник *rideau* n.m. (« pièce d'étoffe destinée à intercepter ou tamiser la lumière, à cacher qqch. » [там само]) у прямому значенні означає клаптик тканини, завдяки якій нейтралізується, пом'якшується світло або щось приховується. Саме за допомогою завіси герої С. Беккета відмежовуються від реального життя і при цьому приховують своє. Замкненість простору, в якому відбуваються події п'єси «La Fin de partie», підсилюється дієприкметником минулого часу *fermé* p.p. (« qui ne communique pas avec l'extérieur » [там само]), який має значення "замкнений; той, що не має зв'язку із зовнішнім світом". Уживання такого прикметника майже не вимагає тлумачення. Адже він ще раз підкреслює відмову героїв С. Беккета від спілкування з навколишньою дійсністю.

Тема відчуження прослідковується також у словосполученні *un tableau retourné*, в якому дієприкметник минулого часу *retourné* p.p. (« mettre la face intérieure de qqch. à l'extérieur » [там само]) означає "розвернений, відвернений".

Картина, що висить на стіні, утілює людину, що відвернулася від реальності, не бажає жодного контакту з нею і жодної взаємодії. Саме в словосполученнях *deux petites fenêtres, rideaux fermés* та *un tableau retourné* вербалізується ТК відчуження.

Таким чином, через фізичні характеристики простору, де проживають герої французького театру абсурду, можна простежити динаміку розгортання ТК ДУХОВНА ОБМЕЖЕНІСТЬ, ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА та ВІДЧУЖЕННЯ, які входять до структури ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ у творах С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова.

За межами кімнати героїв п'єси С. Беккета «*La Fin de partie*» – пустеля, проте водяна: *Clov. – Putain! Elle est sous l'eau. [...] Il n'a pourtant pas plu* (Beckett, FP, 204). Заручниками води стали і герої п'єси Е. Йонеско «*Les Chaises*»: *La Vieille. – [...] cette maison, cette île, je ne peux pas m'y habituer. Tout entourée d'eau ... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon ...* (Ionesco, Ch, 14).

Присутність водної стихії в п'єсах французької антидрами є очевидним відображенням біблійних сюжетів про всесвітній потоп. Автори французького антитеатру впевнені, що людину чекає знищення. Воно прийде дуже скоро. За релігійними оповіданнями Бог наслав на людей дощ, який ішов сорок днів і сорок ночей, за їхні гріхи. У середині XX століття людина знищує сама себе.

Простір, в якому перебувають герої французького антитеатру, може і не мати фізично видимих стін. Однак вони існують. Так, персонажів свого твору «*En attendant Godot*» С. Беккет постійно представляє в одному і тому ж місці: *Route à la campagne, avec arbre* (Beckett, AG, 252). Це справжня пустеля, де немає нічого, яку не можна описати. Лише одне єдине дерево нагадує про те, що колись називалося життям: *Vladimir. – Rien. Fais voir. Estragon. – Il n'y a rien à voir* (ibid., 254); *Pozzo. – Où sommes-nous? Vladimir. – On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre* (ibid., 328). Персонажі були б і раді залишити це неприємне їм місце, однак вони не можуть цього зробити. Адже вони чекають на зустріч із Годо, який так і не приходить: *Estragon. – [...]*

allons-nous-en loin d'ici? Vladimir. – On ne peut pas. Estragon. – Pourquoi? Vladimir. – Il faut revenir demain (ibid., 335).

У своєму житті герої С. Беккета насолоджувалися лише голою землею. Тому питання про яскраві пейзажі травмують їх: *Estragon. – Alors fous-moi la paix avec tes paysages! Parle-moi du sous-sol!* (ibid., 302). Іменник *paysage* n.m. (« partie d'un pays que la nature présente à un observateur » [306]), який в уяві викликає різнокольорові картини живої природи, утілює в собі марні сподівання персонажів п'єси на яскраве та сповнене життя існування. Лексема *sous-sol* n.m. (« partie de l'écorce terrestre qui se trouve au-dessous de la couche arable » [там само]) виступає абсолютним антонімом іменника *paysage* n.m. і втілює в собі сірість та буденність, проте реальність того світу, що оточує героїв французької антидрами.

Одноманітність того, що вони бачать протягом усього свого життя, а точніше відсутність того, що можна побачити, пригнічує та дратує мешканців цієї місцевості: *Estragon. – Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu de sables! Et tu veux que j'y voie des nuances! Regarde-moi cette saloperie! Je n'en ai jamais bougé* (ibid., 302).

Те місце, в якому перебувають герої С. Беккета, вони самі ідентифікують іменником *sables* n.m.pl. (« lieu ensablé » [306]). Не дивним є те, що відчуття, які викликають у персонажів французького антитеатру пустеля та їхнє життя в ній, є виключно неприємними, про що свідчать іменник *saloperie* n.f. (« chose sale » [там само] – "мерзота, бруд") та словосполучення *roulure de vie* ("нікчемне життя"; *roulure de* – « marque le mépris, l'exaspération » [там само]), які мають різко негативну конотацію. Про нікчемність свого існування зазначають герої французької антидрами і в наведеному нижче фрагменті діалогу: *Estragon. – [...] Je n'ai jamais été dans la Vaucluse! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici [...]. Dans la Merdecluse!* (ibid.). Вираз *une chaude-pisse de* несе значення, синонімічне з прийменниковою конструкцією *roulure de*, хоча і має сильніше емоційне забарвлення, оскільки ключовим у ньому є іменник *chaude-pisse* n.f. (« blennorragie » [306]),

який означає грубу назву венеричної хвороби. У такий спосіб антигерої виражають зневагу, розчарування та негативне ставлення до всього, що їх оточує в цілому та до свого життя зокрема. Вершиною негативного опису середовища існування виступає іменник *Merdecluse*, корінь якого «*merde*» («*matière fécale; être ou chose méprisable, sans valeur*» [там само]) належить до реєстру ненормативної лексики.

Одвічні пісок та ґрунт, сірість та відсутність життя – характерні риси не лише місцевості, де відбуваються події п'єси. Такими ж словами можна описати також і тих, хто мешкає в цій пустелі. Людина французького театру абсурду так само невиразна та порожня духовно, як і місце, де вона існує. Таким чином, іменники *sables* n.m.pl. та *sous-sol* n.m. вербалізують ТК ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА в текстах французької антидрами.

Інші персонажі французького театру абсурду замкнені з певних причин у незвичних для читача чи глядача місцях. Так, Вінні протягом усієї п'єси перебуває в землі. На початку твору її видно по пояс: *Enterrée jusqu'au dessus de la taille dans la mamelon, [...] Winnie* (Beckett, BJ, 11). Замкненість героїні в цьому прикладі виражено дієприкметником минулого часу *enterrée* p.p. (від *enterrer* v.tr. «*déposer le corps de (qqn) dans la terre, dans une sépulture*» [306] – "закопана в землю, похована") та обставиною місця *dans la mamelon* ("у пагорбі"). У другому акті на пагорбі видимою лишається тільки її голова: *Winnie enterrée jusqu'au cou [...] (Beckett, BJ, 59)*. Відзначимо, що друге значення лексеми *enterrée* p.p. – "похована", що в даному контексті може надавати метафоричного відтінку цілій ситуації. Вінні поховано живцем, а значить її існування дорівнюється до смерті. Таким чином, замкненість Вінні у просторі – символ обмеженості не стільки навколишнього простору людини, скільки її замкнутість у повсякденності та рутині, обмеженості людської душі, що веде аж до її загибелі.

Герої іншої п'єси С. Беккета «*La Fin de partie*» Нагг і Нелл живуть у відрах для сміття: *[...] recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre* (Beckett, FP, 143); *Le couvercle d'une poubelle se soulève et les mains*

de Nagg apparaissent au rebord [...] (ibid., 150). Замкненість цих персонажів є ще одним доказом людського відчуження. Однак тут воно зовсім не добровільне, а швидше вимушене. Нагг і Нелл – фізичні каліки, у них немає ніг. Для навколишнього світу такі люди – вигнанці, яких можна викинути на сміття.

Ще одним місцем існування людини французького абсурдизму є діра, або ж нора (*trou* n.m. – «*abaissement ou enfoncement (naturel ou artificiel) de la surface extérieure de qqch.*» [там само]). Для Віллі, героя п'єси С. Беккета «*Oh les beaux jours*», це постійне місце проживання: *Winnie. – [...] ne reste pas vautré là, sous ce soleil d'enfer, rentre dans ton trou. (Willie invisible se met à ramper vers son trou [...].)* (Beckett, BJ, 31); *Rentre dans ton trou à présent, Willie, tu t'es exposé suffisamment* (ibid.). У такому помешканні персонаж С. Беккета уподібнюється до тварини, маленької та слабкої, яка за найменшої небезпеки ховається у своїй норі. Подібність до тварини підсилює дієслово *ramper* v.intr. («*progresser lentement le ventre au sol, les membres repliés*» [306]), яке викриває той факт, що антигерої вже навіть не ходять, вони повзають.

У текстах французької антидрами іменник *trou* n.m. віднаходить метафоричне втілення «*le fond du désespoir, la dépression*» [там само] ("дно відчаю, депресія"). Персонажі французького антитеатру власне помешкання називають дірою не стільки з відтінком зневаги та огиди, скільки маючи на увазі, що вони замкнені в просторі відчаю та безнадії: *Hamm. – [...] ici nous sommes dans un trou* (Beckett, FP, 176); *Hamm. – [...] D'où sortait-il? Il me nomma un trou* (ibid., 187); *La Vieille. – Dans le trou, tout ceci hélas ... dans le grand trou tout noir ... Dans le trou [...]* (Ionesco, Ch, 19). В останньому фрагменті семантичне навантаження іменника *trou* n.m. підсилюється епітетами *grand* adj. ("великий") та словосполученням *tout noir* ("повністю чорний"). Від відчаю людина втомлюється: *Las de ton trou, mon lapin?* (Beckett, BJ, 54), на що вказує прикметник *las* adj. («*qui éprouve une sensation de fatigue générale et vague, une inaptitude à l'action et au mouvement*» [там само]). У стані депресії антигерої можуть і "застрягнути": *Winnie. – Tu t'étais coincé dans ton trou?*

(Beckett, BJ, 74), що виражено дієсловом *se coincer* v.pronom. (« fixé avec des coins ») у висловлюванні Вінні.

У п'єсі Е. Йонеско « Les Chaises » Старий називає відчай та депресію навіть причиною руйнування світу: *Le Vieux. – Je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C'est la sphère. Il n'y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous où elle s'échappe* (Ionesco, Ch, 64). У своєму ідеальному втіленні земля (*la sphère*) володіє всім, чим потрібно (*Il n'y manque rien*). Однак вона має властивість утрачати свою рівну, бездоганну форму через людську слабкість, ваду – депресію (*Il y a des trous où elle s'échappe*). Перебуваючи у стані відчаю, розчарування та безнадії, людина руйнує, передусім, свій внутрішній світ і, як наслідок, – середовище, в якому живе. У депресії вона немічна та безсила, неспроможна боротися за краще чи втримати принаймні те, що вона має.

Таким чином, у творчості франкомовних драматургів-абсурдистів ТК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ розгортається в ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ. Замкнутість СЕРЕДОВИЩА ІСНУВАННЯ можна інтерпретувати як форму самозахисту людини від реальності, яка завдає їй надто багато страждань, та як символ обмеженості самої людини у спілкуванні з навколишнім світом. Присутність водної стихії у розгортанні ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ – очевидна ознака неминучого знищення людства.

2.3.2. СВІТ РЕЧЕЙ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ АНТИЛЮДИНИ. ТК СВІТ РЕЧЕЙ представляє в нашому дослідженні середовище, в якому існує та гине людина французького театру абсурду. Навмисно чи мимоволі герої оточують себе різноманітними неживими предметами так, що світ, в якому вони живуть, фактично ними і обмежується. Причина такого явища є очевидною: *Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle* [218, с. 630] – "Надмірна присутність речей свідчить про відсутність душі".

Персонаж п'єси С. Беккета « Oh les beaux jours » ("О, гарні дні") Вінні своє навколишнє середовище визначає двома предметами: сумкою

та парасолею. Саме ці два неживі об'єкти складають її світ, вона живе ними і разом із ними: [...] *à sa gauche, un grand sac noir, à sa droite, une ombrelle* (Beckett, BJ, 12).

Вінні не приховує того, що її світ – це світ речей. Предмети – скрізь: у сумці, поза нею: *Winnie. – Ce sont les choses [...]. Dans le sac, hors le sac* (ibid., 65). Головна героїня твору С. Беккета « Oh les beaux jours » увесь свій час та увагу присвячує речам, що її оточують. Вона їх то виймає із сумки, то перекладає з місця на місце, то складає знову всередину: *Elle commence à faire de l'ordre en rentrant les objets dans le sac [...]* (ibid., 52).

У текстах антидрами ми виокремлюємо дві лексеми, які позначають річ як неживий предмет: *objet* n.m. (« chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination » [306]) та *chose* n.f. (« réalité matérielle non vivante » [там само]). У цьому контексті вони виступають абсолютними синонімами та актуалізуються в текстах французького антитеатру лексичними одиницями на позначення конкретних неживих предметів.

Речі у світі абсурду наявні в такій великій кількості та в такому своєму різноманітті, що вони вже становлять "цілу купу предметів, які не можна ідентифікувати": [...] *elle se tourne [...] vers le sac, en sort tout un bric-à-brac inidentifiable, le refourre dans le sac [...]* (Beckett, BJ, 46). У наведеному прикладі ілюстративного матеріалу надмірну та хаотичну кількість предметів представлено іменником *bric-à-brac* n.m.inv. (« amas d'objets hétéroclites en désordre » [306]), який до того ж є ономатопеєю. Прикметник *inidentifiable* adj. (« qui ne peut pas être identifié » [там само]) у цьому ж фрагменті вжито з метою підкреслити різноманітність речей Вінні.

Текст п'єси дозволяє простежити вербалізацію ТК СВІТ РЕЧЕЙ і визначити предмети, які заповнюють і сумку, і навколишню дійсність головної героїні « Oh les beaux jours ». Вміст сумки Вінні є різноманітним і видається невичерпним, але це її життя, те, без чого вона не уявляє своє існування: *Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans [...] en sort une brosse à dents [...] sort un tube de dentifrice apati [...] dévisse le capuchon du tube [...] elle sort une petite glace [...]*

(Beckett, BJ, 13–14); [...] elle sort le mouchoir plié [...] (ibid., 15); [...] elle sort un étui à lunettes [...] (ibid.); Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans, en sort un revolver [...], sort un flacon contenant un fond de liquide rouge [...], en sort un bâton de rouge (ibid., 18–19); Winnie [...] sort finalement une boîte à musique [...] (ibid., 46–47); Winnie [...] en sort une lime à ongles, [...] (ibid., 48).. Усі наявні в сумці Вінні речі можна об'єднати в єдиній категорії ПРЕДМЕТИ. Вони підкреслюють неживий світ, що оточує Вінні, та буденність і рутину її життя.

Така відданість предметам не є випадковою. Для антилюдини речі – єдиний спосіб хоч якось підтримувати своє існування, "тягнути день", який видається безкінечним. Вони найцінніше, що мають у своєму розпорядженні герої французького театру абсурду, адже саме предмети допомагають згаяти час і не вмерти від бездіяння та нудьги: Winnie. – *Je prends cette petite glace, la brise sur une pierre – elle sera de nouveau là demain [...] pour m'aider à tirer ma journée* (Beckett, BJ, 46); Winnie. – *L'ombrelle sera de nouveau là demain [...] pour m'aider à tirer ma journée* (ibid.); Vladimir. – *Si tu les essayais ? [...] Je veux dire les chaussures. [...] Ça fera passer le temps* (Beckett, AG, 310). Призначення речей у житті героїв французького антитеатру в тексті може виражатися двома словосполученнями: *tirer ma journée* (дослівно – "тягнути день") або *faire passer le temps* ("змусити час минати").

Людина шукає допомогу в речах, ними оточує себе і обмежує свій світ. Лише їм вона вірить, лише в них може бути впевнена. Предмети, як вічність. Вони є сьогодні й будуть завжди: Winnie. – *Il y a le sac bien sûr. [...] Il y aura le sac toujours. [...]* (Beckett, BJ, 34). Така переконаність підтверджується лексично та граматично. Відзначимо, що в проілюстрованому фрагменті іменник *sac* n.m. ("сумка") вжито з означеним артиклем *le*, незважаючи на те, що за правилами французької граматики після конструкції «il y a» іменник слід уживати з неозначеним артиклем. У такий спосіб авторам французького театру абсурду вдалося передати відданість Вінні своїй сумці та впевненість у тому, що вона завжди буде поруч. Ця думка підсилюється в першому реченні фрагмента сталим виразом *bien sûr* ("звичайно, безсумнівно"),

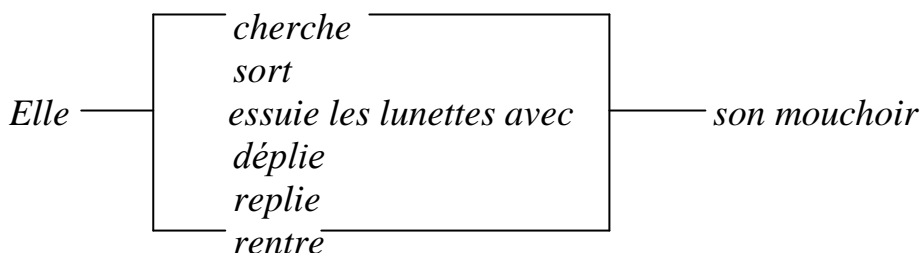
а в другому – прислівником *toujours* adv. ("завжди, постійно"), які несуть значення надійності. Крім того, конструкцію *il y a* використано в *Présent de l'Indicatif*, що свідчить про впевненість Вінні в сьогоденні. У другому висловлюванні ця ж конструкція вживається у *Futur simple* (*il y aura*) і означає впевненість героїні в майбутньому.

Над одним і тим самим предметом персонаж французького театру абсурду може здійснити стільки дій, скільки можливо в тих умовах, в яких він перебуває. Людина використовує речі, щоб надати хоч якоїсь імітації дії, незважаючи на те, що остання є безглуздою та однотипною:

(1) Гра з носовою хустинкою:

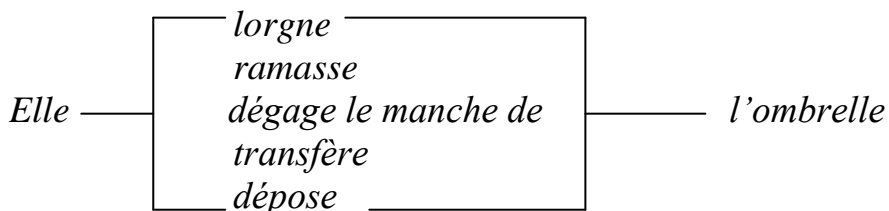
[...] elle cherche son mouchoir [...] elle sort le mouchoir plié [...] elle déplie son mouchoir [...] elle essuie les lunettes avec le mouchoir [...] elle replie le mouchoir [...] elle rentre le mouchoir dans son corsage [...] (ibid., 15).

Схематично це виглядає так:



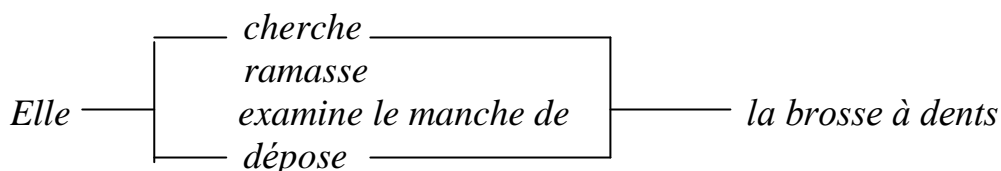
(2) Гра з парасолею:

Elle [...] lorgne l'ombrelle, la fixe [...], la ramasse et en dégage le manche [...]. Elle transfère l'ombrelle à la main gauche [...]. Elle transfère l'ombrelle à la main droite [...]. Elle [...] dépose l'ombrelle (ibid., 17–18). Схема дій така:



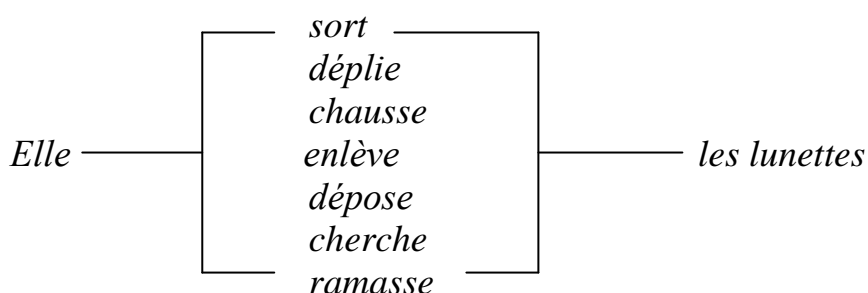
(3) Гра із зубною щіткою:

[...] elle cherche la brosse à dents [...] elle ramasse la brosse [...] elle examine le manche de la brosse [...] elle dépose la brosse (ibid., 14).



(4) Гра з окулярами:

[...] elle sort un étui à lunettes [...] elle sort les lunettes de l'étui [...] elle dépose l'étui [...] elle déplie les lunettes [...] elle chausse les lunettes [...] elle enlève ses lunettes [...] elle dépose les lunettes [...] elle cherche les lunettes [...] elle ramasse les lunettes [...] (ibid., 15).



Із наведених у додатку схематичних рисунків очевидним є той факт, що речі, які оточують Вінні, можуть бути різними, однак дії, які вона з ними виконує, – або ідентичні, або протилежні. Так, дієслова *déposer* v.tr. ("розміщати, ставити"), *ramasser* v.tr. ("піднімати") та *chercher* v.tr. ("шукати") повторюються майже в усіх схемах. Дієслова *sortir* v.tr. ("виймати") і *rentrer* v.tr. ("повертати, класти назад"), *déplier* v.tr. ("розгортати") і *replier* v.tr. ("згортати"), *ramasser* v.tr. і *déposer* v.tr. утворюють відповідні антонімічні пари слів і позначають протилежні дії.

Окрім того, у наведених фрагментах однотипність дії персонажів французького театру підкреслюється лексичними повторами. В ілюстративному матеріалі повторюються іменники *mouchoir* n.m. (1), *ombrelle* n.f. (2), *brosse* n.f. à dents (3), *lunettes* n.f. (4). Зауважимо, що в другому фрагменті лексичний повтор підсилюється займенниковою репрезентацією повторюваної лексеми. Так, іменник *ombrelle* n.f. представлено займенниками *la* і *en*.

Інші герої С. Беккета теж пов'язані з предметами, у кожного з них він свій. Так, Владімір захоплений шляпою: *Il ôte son chapeau, regarde dedans,*

y promène sa main, le secoue, le remet [...] Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans. [...] Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet (Beckett, AG, 253–254). Здійснене Владіміром над своєю шляпою, як і в ситуації з Вінні, повторюється (*ôter* v.tr. – "знімати", *ôter à nouveau* – "знову знімати", *remettre* v.tr. – "знову одягати", *regarder dedans* – "дивитися всередину", *regarder dedans à nouveau* – "знову дивитися всередину"), до того ж ці дії ще й протилежні (*ôter* v.tr., *ôter à nouveau* ≠ *remettre* v.tr.). Це підкреслює лише їхню безглуздість і той факт, що вони ні до чого не призводять. Окрім того, у цьому разі повторюваність дії підсилюється лексичним повтором (*chapeau* n.m.) і займенниковою та прислівниковою репрезентаціями повторюваного іменника (*y, le; dedans*).

Естрагон, щоб згаяти час і скоротити день, займається своїм черевиком: *Estragon, assis par terre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête [...] recommence. Même jeu. [...] renonçant à nouveau [...] Estragon s'acharne sur sa chaussure [...] Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues* (Beckett, AG, 252–254). Ситуація з Естрагоном і його черевиком повністю копіює гру Влідіміра зі шляпою. Однак дії Естрагона характеризуються лише повторюваністю та аналогічністю (*enlever sa chaussure; il s'y acharne* = *Estragon s'acharne sur sa chaussure; y promène sa main* = *passe sa main à nouveau dans sa chaussure* – "знімати черевик; він кидається на нього = Естрагон кидається на черевик; всовує туди руку = знову всовує руку у черевик"). Однотипність дій Естрагона виражається у використанні лексичного повтору (*chaussure* n.f.) і займенникової репрезентації іменника, що повторюється (*y, en, la*). Крім того, надзвичайний зв'язок між Естрагоном і його черевиком передає словосполучення *les yeux vagues* ("з поглядом божевільного"), яке підкреслює нездорове захоплення антигероя С. Беккета.

Поццо прив'язаний цілком і повністю до свого пульверизатора: *Pozzo [...] sort un petit vaporisateur et se vaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche, se racle la gorge, crache, ressort le vaporisateur, se revaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche* (ibid., 272). Дії цього героя можна визначити як такі, що абсолютно повторювані, на що вказує префікс re- у дієсловах (*remettre* v.tr., *ressortir* v.tr., *se revaporiser* v.pron.), або протилежні (*sortir* v.tr. ("виймати") \neq *remettre* v.tr. ("класти назад")). Зловживання Поццо своїм улюбленим предметом видається дивним, адже він сам зізнається, що і без нього може залюбки обійтися: *Pozzo. – [...] perdu mon pulvérisateur! [...] Tant pis, je m'en passerai* (ibid., 283) – "Поццо. – [...] згубив свій пульверизатор! [...] Тим гірше, я без нього обійдуся".

Захоплення Поццо його улюбленою річчю представлено завдяки використанню лексичного повтору (*vaporisateur* n.m.) і лексичних репрезентацій з трансформаціями, які мають місце тоді, коли одна й та ж сема виражена різними частинами мови [48, с. 458]. Так, останнє явище реалізується іменником (*vaporisateur* n.m.), дієсловами (*se vaporiser* v.pron., *se revaporiser* v.pron.) та синонімічно (*se racler* v.pron. – «*débarrasser sa gorge de sa mucosité par une expiration brutale*» [306], *cracher* v.intr. – «*projeter de la salive, des mucosités de la bouche*» [там само], *gorge* n.f., *pulvérisateur* n.m.).

Таким чином, кожен із героїв С. Беккета асоціюється з конкретним предметом: Winnie – *le sac et son contenu*; Estragon – *la chaussure*; Vladimir – *le chapeau*; Pozzo – *le vaporisateur*. Людина уподібнюється до речей за єдиною спільною ознакою – відсутністю душі. Антилюдина – порожня внутрішньо та духовно обмежена істота, яка перебуває за крок до того, щоб називатися предметом.

У французькій антидрамі речі оживають, а людина опрідмечується. Так, Вінні цінує свого чоловіка так само, як і свою сумку. Вони для неї рівні, стоять на одній сходинці за важливістю в її житті: *Winnie. – [...] tu es là. [...] Le sac aussi est là* (Beckett, BJ, 61). Ідентичність присудків *être là* ("бути

тут") у синтаксичних структурах двох речень останнього фрагмента дозволяє припустити також рівність значення підметів *tu* prop. pers., вираженого особовим займенником 2 ос. одн., та *sac* n.m., представленого іменником на позначення неживого предмета, для головної героїні твору.

Персонажі французького антитеатру звертаються до предметів як до живих істот, розмовляють із ними, надають їм рис життя: *Winnie – Encore toi! [...] Vieux Brownie! [...]* (ibid., 39–40); *Winnie (Au revolver.). – Oh c'est une consolation, sans doute, te savoir là, mais je t'ai assez vu. Je vais te mettre dehors [...]. (Elle dépose le revolver sur le mamelon [...]). Là, tu vas vivre là, à partir d'aujourd'hui* (ibid., 40). Так, Вінні звертається до револьвера безпосередньо, як до людини, що підтверджують особовий займенник 2 ос. одн. та його форми (*tu, toi, te*). Крім того, стосовно неживого предмета (револьвера) використано дієслово *vivre* v.intr. («être en vie; exister» [306] – "жити, існувати"), що, у свою чергу, ще раз підкреслює наявність явища персоніфікації неживих предметів героями французької антидрами.

Герої французького театру абсурду "оживляють" речі, наділяючи їх властивостями, що притаманні лише людині: *La pendule sonne tant qu'elle veut* (Ionesco, CCh, 32) або *Le Pompier. – Mais la pendule? M. Smith. – Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction* (ibid., 64). У першому реченні можна відмітити вживання дієслова *vouloir* v.tr. («avoir une volonté, une intention, un désir» [306] – "хотіти, мати бажання, намір") по відношенню до годинника. У другому висловлюванні персоніфікація досягає своєї вершини: персонажі французьких антип'єс стверджують, що годинник має розум (*elle a l'esprit* – "у нього є розум"; *esprit* n.m. – «principe de la vie incorporelle de l'homme» [там само]), тобто людську здатність думати, самостійно приймати рішення, а значить – жити.

Персонажі французького театру абсурду впевнені в тому, що речі живуть своїм життям, що підтверджує в наступному прикладі словосполучення *avoir la vie* ("мати життя; жити"), яке вжито разом з іменником *choses* n.f.pl. у ролі підмета: *Winnie. – Ce sont les choses [...] les choses ont leur vie [...] les choses ont une vie* (Beckett, BJ, 65). Зазначене твердження ще більше підсилюється

вживанням детермінативів: присвійного прикметника *leur* і неозначеного артикля *une*. Предмети існують незалежно від людини, що про останню сказати не можна: *Winnie. – Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi* (ibid.) – "Вінні. – Моєму дзеркалу, наприклад, я не потрібна".

У результаті аналізу ілюстративного матеріалу мимоволі постає питання: "Наскільки людина повинна бути предметною, щоб речі видавалися живими?" Такою є антилюдина французької драматургії абсурдизму, поруч з якою навіть речі оживають.

Таким чином, предмети у французькій антидрамі живуть, не маючи потреби в людині, не залежать від неї і роблять те, що їм заманеться. Людина ж повністю залежна від речей, навіть уподібнюється до них. Хоча речі є неживими предметами, для людини вони є символом життя. Вони творять світ антилюдини, де хоч якось, але ще можна існувати. ТК СВІТ РЕЧЕЙ утілює в собі те середовище, яке є спасінням для людини, можливістю згаяти час і дожити до наступного дня.

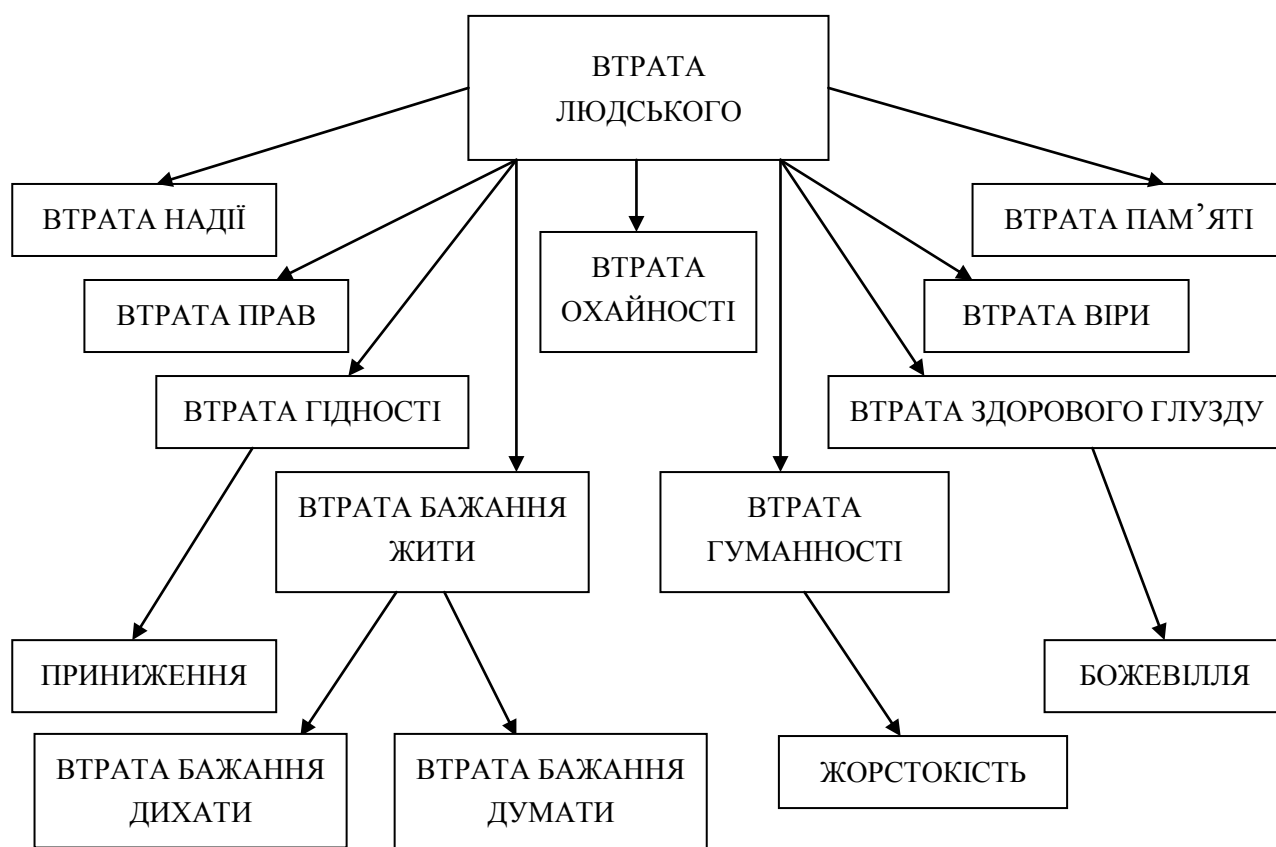
У французькій драматургії абсурдизму ТК СВІТ РЕЧЕЙ розглядається нами в рамках реалізації ТК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ. У межах розгортання ТК СВІТ РЕЧЕЙ активізується асоціативна опозиція "персонаж – предмет", на основі якої було зроблено висновки про внутрішню порожнечу та духовну обмеженість, які визначають сутність ТКІ АНТИЛЮДИНА. Крім того, ТК СВІТ РЕЧЕЙ вербалізується за посередництвом лексичних одиниць *objet n.m.* та *chose n.f.* на позначення предметів. Останні складають життєвий простір людини французького театру абсурду та представляють її внутрішню деградацію.

2.4. Текстовий концепт УТРАТА ЛЮДСЬКОГО в розгортанні текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ

У п'єсах французького театру абсурду ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ отримує своє розгортання завдяки ТК УТРАТА ЛЮДСЬКОГО (див. Додаток). Останній може

розглядатися в залежності від контексту як наслідок або як причина в ланцюгу причинно-наслідкових зв'язків.

ТК УТРАТА ЛЮДСЬКОГО розгортається у своїх структурних складових, таких як УТРАТА НАДІЇ, УТРАТА БАЖАННЯ ЖИТИ, УТРАТА ПАМ'ЯТІ, УТРАТА ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ, УТРАТА ПРАВ, УТРАТА ГІДНОСТІ, УТРАТА ГУМАННОСТІ та ВТРАТА ВІРИ (див. рис. 2.4):



**Рис. 2.4. Розгортання текстового концепту ВТРАТА ЛЮДСЬКОГО
у творах французького театру абсурду**

Людина реальності абсурду втрачає все: *Le Vieux*. – [...] *nous avons tout perdu* (Ionesco, Ch, 44). Це відбувається у результаті її розчарувань у житті або як передумова до розчарування. Концептуальне значення втрати в цьому разі несе дієслово *perdre* v.tr. (« ne plus avoir (un bien) » [306]), а катастрофічність явища, що зображується, підсилюється займенником *tout* pron. Утрати, яких зазнають персонажі французької антидрами, є глобальними: людина втрачає минуле й майбутнє: *Winnie*. – [...] *et ainsi de suite à perte de vue*,

à perte de passé et d'avenir (Beckett, BJ, 45). Протягом усього свого життя герої те і роблять, що втрачають. Час смерті для них подібний до кінця всіх утрат: *Hamm.* – [...] *Vieille fin de partie perdue, finir de perdre* (Beckett, FP, 214).

Постійні розчарування, страждання та статичність життя ведуть до втрати людиною надії: *Estragon.* – *Il ne demande plus rien. Vladimir.* – *C'est qu'il a perdu l'espoir* (Beckett, AG, 320). Персонажі французьких антип'єс навіть не можуть собі уявити того, щоб у їхньому житті щось змінилося на краще: *Vladimir.* – [...] *Demain tout ira mieux.* *Estragon.* – *Comment ça ?* (ibid., 296) – "Владімір. – Завтра буде краще. Естрагон. – А як це?". Людина втрачає надію навіть на те, що колись зможе бути щасливою, про що свідчить такий фрагмент твору Е. Йонеско «Les Chaises»: *Le Vieux.* – [...] *Nous aurions pu être si heureux, je vous le dis; nous aurions pu, nous aurions pu; peut-être des fleurs poussent sous la neige!..* (Ionesco, Ch, 44). Перша частина фрази містить дієслово *pouvoir* v.tr., яке вжито в *Conditionnel Passé*, який і підкреслює минулі та нездійсненні надії французьких антигероїв. Той факт, що всі сподівання дійсно залишилися в минулому підсилює повтор словосполучення *nous aurions pu* ("ми змогли б"). Другий фрагмент висловлювання *peut-être des fleurs poussent sous la neige !..* ("можливо, квіти проростуть під снігом"), указуючи ще раз на ірреальність мрій про щастя, доводить те, що заплановане ніколи не здійсниться.

Крім того, персонажі театру абсурду втрачають бажання жити. ТК УТРАТА БАЖАННЯ ЖИТИ віднаходить розгортання в ТК УТРАТА БАЖАННЯ ДИХАТИ: *Vladimir.* – *Faisons quand même quelques respirations.* *Estragon.* – *Je ne veux plus respirer.* *Vladimir.* – *Tu as raison* (Beckett, AG, 317). Не дихати означає померти. І саме цього хочуть антигерої. Вони відмовляються також від своєї здатності думати. Персонажі п'єс французьких абсурдистів уважають здатність думати жахливою: *Vladimir.* – *Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé.* *Estragon.* – *Mais cela nous est-il jamais arrivé? [...]* (ibid., 305).

Іншою втратою в житті людини французького абсурдизму є втрата пам'яті: *Pozzo.* – [...] *ma mémoire est défectueuse* (Beckett, AG, 281). На певні розлади в пам'яті героя С. Беккета Поццо вказує прикметник *défectueuse* adj.

(« qui présente des imperfections, des défauts » [306]), який вжито разом із іменником *mémoire* n.f. (« faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé » [там само]). Персонажі французьких антип'єс не пам'ятають, що з ними відбувалося, де вони були: *Le Vieux*. – Je ne me rappelle pas l'endroit (Ionesco, Ch, 25); *Estragon*. – J'avais oublié. *Vladimir*. – La mémoire nous joue de ces tours (Beckett, AG, 293). Так, забудькуватість персонажів Е. Йонеско та С. Беккета може виражатися дієсловом *oublier* v.intr. (« ne pas avoir, ne pas retrouver (le souvenir d'une chose, d'un événement, d'une personne) » [306]) або запереченням дієслова *se rappeler* v.pron. (« rappeler (un souvenir) à sa mémoire, avoir présent à l'esprit » [там само]).

Персонажі французького антитеатру втрачають також і свої права: *Estragon*. – On n'a plus de droits? [...] *Estragon*. – Nous les avons perdus? *Vladimir*. – Nous les avons bazarés (Beckett, AG, 262). Однак ніхто прав у них не відбирав, і вони їх позбулися не випадково (*perdre* v.tr. – « ne plus avoir » [306] – "втрачати"), вони відмовилися від них добровільно, а точніше продали (*bazarder* v.tr. – « se débarrasser, se défaire rapidement de qqch. » [там само] – "позбутися, продати"). Цей факт не є дивним. Адже людина абсурдизму уникає відповідальності, погоджується лише на те, що не покладає на неї жодних зобов'язань: *Vladimir*. – Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien (Beckett, AG, 261). Утрата прав робить людину неповноцінним членом соціуму. Людина без прав схожа на маріонетку, якою можна керувати як заманеться.

Людина втрачає права навіть на сміх і спів, які антигерої визначають як справжню втрату: *Hamm*. – Ne chante pas! *Clov*. – On n'a plus le droit de chanter? *Hamm*. – Non (Beckett, FP, 204); *Vladimir*. – On n'ose même plus rire. *Estragon*. – Tu parles d'une privation. *Vladimir*. – Seulement sourire (Beckett, AG, 254); *Vladimir*. – Tu me ferais rire, si cela m'était permis (ibid., 262). Якщо, зазвичай, людина може проявляти свої емоції та реагувати на кумедні факти дійсності через сміх (*rire* n.m. – « action de rire » [306]) або ж посмішку (*sourire* n.m. – « mouvement léger de la bouche et des yeux, qui exprime l'amusement

ou l'ironie » [там само]), то персонажі театру абсурду позбавлені такого вибору, про що свідчить лексема *privation* n.f. (« le fait d'être privé de choses nécessaires par les circonstances ou volontairement » [там само]) у прикладі ілюстративного матеріалу. Заборона сміятися та співати робить людину ще більш нещасливою. Відсутність альтернативи підкреслює також прислівник *seulement* adv. (« sans rien d'autre que ce qui est mentionné » [там само]). Саме сміх і спів, як відомо, приносять людині розраду, надають змогу звільнитися від душевних переживань та розчарувань.

Людина, що не має ні прав, ні обов'язків, утрачає також відчуття самооцінки та власної гідності. Персонажі французького антитеатру, того не помічаючи, принижують самі себе. Вони добровільно віддають себе у власність іншим, називаючи себе при цьому слугами та рабами, звеличуючи інших, та уподібнюються до вірних собак: *Le Vieux*. – [...] Majesté! je suis là, votre plus fidèle serviteur, votre esclave, votre chien, haouh [...] (Ionesco, Ch, 68); *La Vieille pousse très fort des hurlements de chien* (ibid.).

Своє обличчя та зовнішність персонажі французьких антип'єс дійсно занедбали. Утрата охайності – визначальна риса зовнішньої деградації людини французького театру абсурду. Герої французької антидрами брудні та погано пахнуть: *Il fouille dans ses poches archibondées de saleté de toutes sortes* (Beckett, AG, 258); Бруд у тексті п'єси С. Беккета « En attendant Godot » представлено абстрактним іменником *saleté* n.f. (« ce qui est sale, souillé, mal tenu; ce qui salit » [306]), масштабність значення якого підсилюється дієприкметником минулого часу *archibondé* p.p. ("переповнений") та словосполученням *de toutes sortes* ("різного походження"). Від них постійно тхне, що викликає в оточення лише огиду: *Pozzo*. – *Lequel de vous sent si mauvais ? Estragon*. – *Lui pue de la bouche, moi des pieds* (ibid., 289).

Розчарування та неспроможність здолати всесвітню статику ведуть до втрати віри в Господа Всевишнього. Люди відчують себе покинутими Богом, припиняють вірити в його існування: *Hamm*. – [...] *Prions Dieu*. [...] *Dieu d'abord!* [...] *Salaud! Il n'existe pas!* (ibid., 189–190). Утрата віри у вищі сили

веде до того, що навіть храми та церкви просто закривають як непотрібні приміщення: *Lili.* – [...] *Les prêtres m'ont dit que, par arrêté spécial, les églises allaient être fermées dès ce jour* (Adamov, PRD, 23). Так, людина французького театру абсурду більше не бачить сенсу в молитві. Коли на прохання не отримуєш відповіді, то мимоволі втрачаєш віру в цінність звернення до Всевишнього. Без віри людське життя є приреченим і не має майбутнього. Лише з вірою в Бога, у себе самого, а також із надією на завтрашній день є можливим рух уперед, прогрес у цілому.

ТК УТРАТА ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ та ВТРАТА ГУМАННОСТІ надають змогу простежити, відповідно, розгортання ТК БОЖЕВІЛЛЯ та ЖОРСТОКІСТЬ як визначальних у дослідженні природи ТКІ АНТИЛЮДИНА.

2.4.1. БОЖЕВІЛЛЯ як УТРАТА ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ. Божевілля як результат утрати здорового глузду є невід'ємною частиною сутності антилюдини театру абсурду, її психічного стану та самовідчуття.

Від болю як фізичного, так і душевного, здоровий глузд людини відмовляється повноцінно функціонувати. Людина всіляко намагається пробудити свій розум від сну, однак існує загроза того, що він уже недосяжний і повернути його неможливо: *Vladimir.* – [...] *c'est pour empêcher notre raison à sombrer. [...] n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds [...] (Beckett, AG, 321).* Відхід здорового глузду до "постійної темноти" (*dans la nuit permanente des grands fonds*) веде до його втрати та до перебування людини в стані психічного дисбалансу.

Природа божевілля персонажів французької антидрами має подвійне походження. У французькому театрі абсурду людина народжується несповна розуму або ж такою стає внаслідок життєвих негараздів, душевних та фізичних страждань, бо розум просто не витримує тиску того негативу, який йому доводиться усвідомити: *Winnie.* – [...] *ça ... très troublant pour l'esprit* (Beckett, BJ, 62). Таким чином, стан божевілля людини французького антитеатру є явищем уродженням або ж набутих. Те, що вони народилися несповна

розуму, визнають і самі персонажі французьких антип'єс: *Vladimir*. – *Je n'avais pas toute ma tête en venant au monde* (Beckett, AG, 321); *Estragon*. – *Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent* (ibid.).

Персонажі французького театру абсурду втрачають здоровий глузд від тих бід і нещасть, які випадають на їхні долі. Антилюдина – слабка за своєю сутністю, не здатна до боротьби із труднощами, а тому божевілля є логічним результатом її переживань та страждань: *Vladimir*. – *Il n'en peut plus*. *Estragon*. – *C'est affreux*. *Vladimir*. – *Il devient fou*. *Estragon*. – *C'est dégoûtant* (ibid., 276); *Pozzo* [...]. – *Je n'en peux plus ... plus supporter ... ce qu'il fait [...] je deviens fou ...* (ibid.). Уведення фрази *il n'en peut plus* ("він більше так не може") або *je n'en peux plus* ("я більше так не можу") підкреслює той факт, що божевілля людини спричинене зовнішніми факторами та обставинами, що вплинули на її внутрішній стан.

Інколи стан божевілля є явищем тимчасовим, однак так вважають самі герої французької антидрами: *Clov*. – [...] *Des fois je me demande si j'ai toute ma tête*. *Puis ça passe, je redeviens lucide* (Beckett, FP, 204); *Clov*. – [...] *Des fois je me demande si j'ai tous mes esprits*. *Puis ça passe, je redeviens intelligent* (ibid., 205). Після деякого затемнення розуму здоровий глузд героїв прояснюється.

Божевілля може охопити людину в будь-який момент, й антигерої це розуміють. Нелогічну поведінку своїх близьких та знайомих вони пояснюють лише психічним розладом: *Winnie*. – *As-tu perdu la raison, Willie?* [...] *Tes pauvres vieux restes de raison?* (Beckett, BJ, 76); *Vladimir*. – *Tu n'est pas fou?* *Estragon*. – *J'ai perdu la tête* (Beckett, AG, 315).

Таким чином, ТК БОЖЕВІЛЛЯ у творах франкомовних авторів антидрами отримує вираження у вживанні в текстах сталих виразів і словосполучень, що позначають ВТРАТУ ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ (див. рис. 2.5):

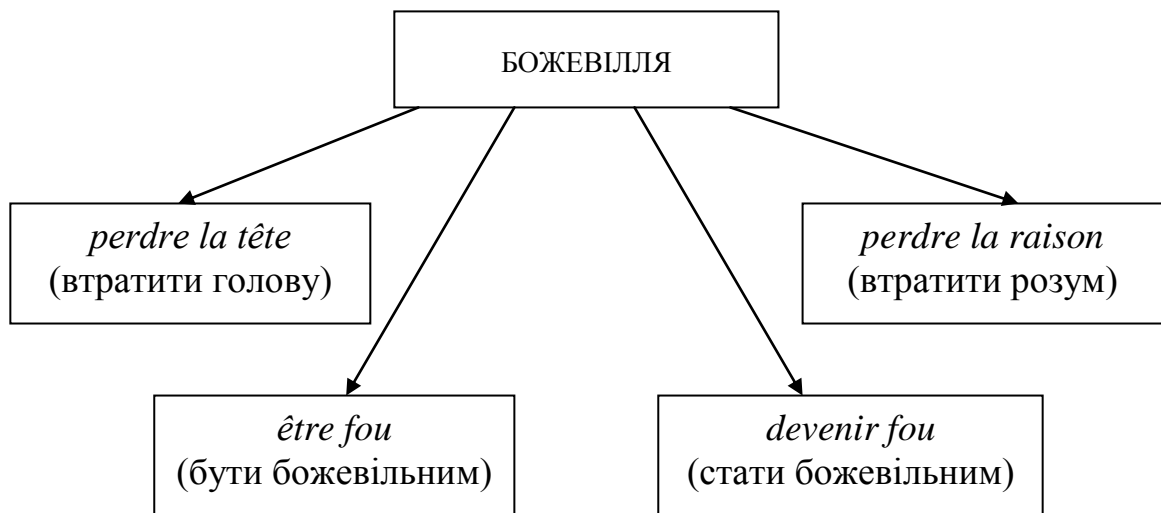


Рис. 2.5. Вербалізація текстового концепту БОЖЕВІЛЛЯ
в текстах французької антидрами

Утрачають голову персонажі французького театру абсурду по-різному. Хтось, як, наприклад, Вінні з п'єси С. Беккета « Oh les beaux jours », чує крики та голоси: Winnie. – *Bien sûr j'entends des cris. [...] Mais ils sont dans ma tête, non?* (Beckett, BJ, 67); Winnie. – [...] *ma tête est pleine de cris, depuis toujours. [...] De faibles cris confus. Ils viennent. [...] Puis s'en vont. [...] Comme au gré du vent. [...] Ils cessent* (ibid., 68). Вінні важко усвідомити, що крики, які вона чує, існують лише в її голові. Вона не готова визнати, що близька до божевільня: Winnie. – [...] *je pensais autrefois qu'ils étaient dans ma tête. Mais non. [...] Ça c'était logique. La raison. [...] Je n'ai pas perdu la raison. Pas encore. Pas toute. Il m'en reste* (ibid., 65). Інколи Вінні чує різні звуки. Однак вони її не лякають, адже у світі вічної тиші та смерті навіть найменший звук допомагає розрадити себе і прожити ще один день: Winnie. – *Quelquefois j'entends des bruits. [...] Je les bénis, je bénis les bruits, ils m'aident à ... tirer ma journée. [...] ce sont de beaux jours, les jours où il y a des bruits [...]. Où j'entends des bruits* (ibid., 64–65). Надзвичайне захоплення Вінні тим, що вона має можливість чути звуки, та її переконаність у тому, що ці звуки є божественними, передає дієслово *bénir* v.tr. (« en parlant de Dieu, répandre sa bénédiction sur » [306]). Любов Вінні до тих днів, коли вона чує звуки, виражає епітет *beau* adj. (« qui fait naître

un sentiment d'admiration ou de satisfaction » [там само]), який ужито в сполученні з іменником *jour n.m.*

Божевілья інших персонажів може проявлятися в неадекватній поведінці, особливо у різкій зміні їхнього емоційного стану: *Mary éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit* (Ionesco, CCh, 22) – "Марі раптом починає сміятися. Потім вона плаче. Вона посміхається". Такий імпліцитний прояв психічного дисбалансу героїв французької антидрами також є однією з ознак утрати здорового глузду.

Отже, одним із концептів, що розгортають ТК УТРАТА ЛЮДСЬКОГО в п'єсах французького театру абсурду, є ТК БОЖЕВІЛЛЯ як утрата людиною її здорового глузду. ТК БОЖЕВІЛЛЯ реалізується експліцитно (вербально) та імпліцитно (текстово). Стан божевілья може бути або вродженим, або набутим. Останній є результатом пережитих людиною страждань, душевних і фізичних, та неспроможності людини боротися з життєвими труднощами та негараздами, яких у світі абсурдизму більше, ніж достатньо. Затьмарення розуму може бути явищем тимчасовим, однак лише згідно з суб'єктивною думкою персонажів.

Душевний дисбаланс є однією з визначальних характеристик сутності ТКІ АНТИЛЮДИНА. Він є реакцією людини на ту навколишню дійсність, в якій вона змушена існувати і яка надто сувора до неї: жорстокий світ виховує жорстоку людину.

2.4.2. ЖОРСТОКІСТЬ ЯК УТРАТА ГУМАННОСТІ. У п'єсах французького театру абсурду жорстокість виступає постійною складовою життя персонажів. Жорстокість є можливістю самооборони або ж самовираження. Слабка та безхарактерна людина французької антидрами не знаходить іншого способу захистити себе, окрім як завдавати фізичних ударів по супротивнику. Однак очевидною жорстокість стає не відразу. Ця злоба, прихована глибоко всередині людини, керує її вчинками та стосунками з тими, хто її оточує.

У творах франкомовних авторів драматургії абсурдизму жорстокість реалізується на двох рівнях: на рівні свідомості, на якому жорстокість виступає

лише причиною нелюдського ставлення до собі подібних, та на фізичному рівні, який характеризується постійним побиттям одних героїв іншими та вищим ступенем вираження якого є здійснення вбивства.

У п'єсах французького антитеатру ТК ЖОРСТОКІСТЬ імплікується на рівні свідомості, перш за все, у стосунках батьків та дітей. Жорстокість між рідними людьми є явищем взаємним. Своїх дітей, які кричать уночі, батьки не заспокоюють, не заколисують, а намагаються віднести подалі, щоб не чути крику і мати змогу спокійно поспати: *Nagg. – [...] Qui appelais-tu, quand tu étais tout petit et avais peur, dans la nuit? [...] Moi. On te laissait crier. Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir* (Beckett, FP, 190).

Крім того, батьки дозволяють собі покидати своїх малих дітей напризволяще, у бруді та холоді, усвідомлюючи, що там їм не вижити: *Hamm. – [...] vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant par-dessus le marché?* (ibid., 187). Така жорстокість у ставленні до своїх рідних, кровних дітей не може породити в невинних душах малюків нічого, окрім злоби та бажання помсти.

"Вдячність" дітей не дозволяє довго чекати. Так, Хам закриває своїх батьків у відрах для сміття. При їхній найменшій появі він намагається запхнути їх назад і планує забити кришки смітників наглухо: *Hamm. – Boucle-le! Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle* (ibid., 151); *Hamm. – Ils sont bouclés tous les deux? Clov. – Oui. Hamm. – On va condamner les couvercles* (ibid., 163). Інший персонаж антип'єси Старий, будучи молодшим, залишив свою матір помирати наодинці лише з тієї причини, що поспішав на танці: *Le Vieux. – [...] Elle m'appelait, gémissait faiblement: Mon petit enfant [...] ne me laisse pas mourir toute seule. Ne t'en fais pas, maman, lui dis-je, je reviendrai dans un instant ... j'ai été pressé ... j'allais au bal, danser* (Ionesco, Ch, 47); *Le Vieux. – J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé* (ibid.). Виникає таке враження, що батьківські почуття та любов дітей до своїх батьків не притаманні героям французького антитеатру.

У п'єсах французького антитеатру рівень фізичного вираження ТК ЖОРСТОКІСТЬ представлено стусанами, ударами, побиттям і вбивством як найвищим ступенем його реалізації. Побиття у світі французького театру абсурду трапляється регулярно: *Vladimir. – Et on ne t'a pas battu? Estragon. – Si ... Pas trop. Vladimir. – Toujours les mêmes? Estragon. – Les mêmes? Je ne sais pas* (Beckett, AG, 252). Те, що Естрагона б'ють періодично, підкреслюють прислівник *toujours* adv. та займенник *mêmes* pron.pl.

Правило не бити лежачого для антигероїв не спрацьовує. Надавати стусанів беззахисному та немічному супротивнику – для них чудова нагода показати свою силу: *Estragon. – Si on lui donnait une bonne correction tous les deux? Vladimir. – Tu veux dire si on lui tombait dessus pendant qu'il dort? Estragon. – Oui* (ibid., 319–320). Естрагон та Владімір спочатку перевіряють, чи їхня жертва ще жива, і лише тоді беруться за справи без будь-яких докорів сумління: *Vladimir. – Regarde s'il est vivant d'abord. Pas la peine de lui taper dessus s'il est mort. Estragon. – Il respire. Vladimir. – Alors vas-y* (ibid., 330).

Поццо, маючи досвід поводження зі своїм слугою, надає консультації Владіміру та Естрагону, яким чином із ним слід себе вести: *Vladimir. – Qu'est-ce qu'il doit faire au juste? Pozzo. – Eh bien, qu'il tire sur la corde [...]. En général, ça le fait réagir. Sinon qu'il lui donne des coups de pied, dans le bas-ventre et au visage autant que possible* (ibid., 329). Побиття ногами (*donner des coups de pied*) та його чимдужча реалізація (*autant que possible*) виражають надзвичайну жорстокість героїв французької антидрами.

Найменше роздратування закінчується стусанами: *Vladimir, donnant des coups à Pozzo. – As-tu fini?* (ibid., 323). Не витримують нерви також і у Клова. Він кидається на Хама з іграшковим собакою в руках і сильно б'є його по голові: *Clov [...] se prend la tête entre les mains. Il [...] cherche le chien, le trouve, le ramasse, se précipite vers Hamm et lui en assène un grand coup sur le crâne* (Beckett, FP, 208). Такий удар не є болісним, адже іграшка м'яка, однак у Клова під руками могла виявитися і річ набагато важча, і від того нічого б не змінилося.

Несамовитість персонажів не знає меж. Навіть тих, хто благає в них про допомогу, вони б'ють аж до смерті: *Vladimir. – Il a imploré notre aide. Nous sommes restés sourds. Il a insisté. Nous l'avons battu. [...] Il ne bouge plus. Il est peut-être mort* (Beckett, AG, 324). Можливим є і протилежний випадок. Коли Естрагон підходить до Лаккі, щоб його втішити та витерти сльози, останній дарує першому хороший удар ногою по берцовій кістці: *Estragon s'approche de Lucky et se met en posture de lui essuyer les yeux. Lucky lui décoche un violent coup de pied dans les tibias* (ibid., 274).

Ставлення Поццо до Лаккі є одним із проявів найвищої міри жорстокості. Поццо, як вже згадувалося, водить Лаккі на прив'язі. Шнурівка, обв'язана навколо його шиї, утворює на тілі Лаккі рани: *Vladimir. – Regarde-moi ça! Estragon. – Quoi? Vladimir. – Le cou. Estragon. – Je ne vois rien. [...] En effet. Vladimir. – A vif. Estragon. – C'est la corde. Vladimir. – A force de frotter. [...] Estragon. – C'est fatal* (ibid., 268).

Жорстокість із часом лише зростає. Це можна прослідкувати на прикладі героїні С. Беккета Вінні. Вона не відмовляється від нагоди добряче вдарити свого чоловіка. Причому причина такого вчинку є невідомою та необґрунтованою. Ручкою парасолі Вінні б'є Віллі по голові і не один раз: *Elle lui assène un coup avec le bec de l'ombrelle. [...] Nouveau coup* (Beckett, BJ, 17–18). У результаті вона розбиває Віллі потилицю, з якої тече кров: *Le crâne chauve de Willie, partie postérieure, où coule un filet de sang, apparaît ...* (ibid., 19).

Жорстокість завжди породжуватиме жорстокість, і не рівну по силі, а більш несамовиту: *Le Vieux. – Mais eux n'avaient pas pitié. Je donnais un coup d'épingle, ils me frappaient à coups de masse, à coups de couteau, à coups de canon, ils me broyaient les os ...* (Ionesco, Ch, 72). Кожне наступне словосполучення має сильніше значення за попереднє: *donner un coup d'épingle* → *frapper à coups de masse* → *frapper à coups de couteau* → *frapper à coups de canon* → *broyer les os* ("вколоти шпилькою" → "вдарити ножом" → "вдарити булавою" → "вистрілити з гармати" → "розтрощити кістки"). Стилiстичний прийом градації підкреслює стрімке зростання жорстокості в цілому світі.

При такій жорстокості, яка оволодіває персонажами французької антидрами, не дивним є той факт, що їхня надмірна злоба до собі подібних веде до її найвищого ступеня прояву – вбивства.

Персонажі французького театру абсурду, що так звикли до жорстокості та вбивства, навіть бояться лишатися наодинці. Адже у будь-який момент їхнє життя хтось захоче відібрати: *Vladimir. – Ne m'abandonne pas! Ils me tueront!* (Beckett, AG, 321). З іншого боку, саме вбивство антигерої вважають ідеальним рішенням для того, щоб позбутися тих істот, до яких вони відчувають зневагу: *Pozzo. – [...] A vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer* (ibid., 274). Окрім того, лише вбивство може зробити людину французького антитеатру щасливою: *Clov. – Si je pouvais le tuer je mourrais content* (Beckett, FP, 166) – "Якби я зумів його вбити, я помер би щасливим".

Убивство заповнило реальність французького абсурдизму. Навколо людини французького театру абсурду все говорить про смерть: *La Vieille. – [...] Le ciel est rouge de sang ... [...] Les rues sont pleines d'oiseaux tués, de petits enfants qui agonisent* (Ionesco, Ch, 47). Від крові небо змінило свій природній синій колір на червоний, а вулиці в такому світі заповнені вбитими птахами та дітьми, які вмирають. Зазначений фрагмент ілюстративного матеріалу є концептуально значущим. Уживання лексем *rouge* adj. ("червоний"), *sang* n.m. ("кров"), *tué* p.p. (від *tuer* v.tr. – « faire mourir (qqn) de mort violente » [306]) та *agoniser* v.intr. (« être à l'agonie » [там само]) в одному контексті здійснює надзвичайний ефект на читача: апогей жорстокості – смерть – видається надто реальним, щоб бути лише словами.

Справжнім утіленням жорстокості та тиранії у французькому антитеатрі виступає Вчитель, персонаж п'єси Е. Йонеско «La Leçon». Його злоба та ненависть до Учениці розвиваються поступово, однак стрімко.

Спочатку жорстокість Учителя знаходить вихід лише в страшних погрозах. На скарги Учениці на біль у вухах Вчитель погрожує їй їх відірвати: *Le Professeur. – Je vais te les arracher, moi, tes oreilles, comme ça elles ne te feront plus mal, ma mignonne!* (Ionesco, Ln, 141). Зубам героїні судилося зазнати тієї

ж долі: *Le Professeur. – Dents! ... Je vais vous les arracher, moi!* (ibid., 134). Жорстокість намірів Учителя у двох фрагментах представлено дієсловом *arracher* v.tr., яке в першому висловлюванні підсилюється завдяки пестливо-погрозовому звертанням *ma mignonne!* Роздратування Вчителя зростає, і антигерой погрожує розтрощити череп своїй Учениці: *Le Professeur. – Silence! Ou je vous fracasse le crâne!* (ibid., 135). У цьому разі той факт, що насилля переходить на вищий ступінь, засвідчує вживання дієслова *fracasser* v.tr. (*mettre en pièces, briser avec violence* [306]) у сполученні з іменником *crâne* n.m. (« *tête, sommet de la tête (d'un être humain)* » [там само]).

Нерви Вчителя не витримують, і він кусає свою підопічну: *Le Professeur lui prend le poignet, le tord* (Ionesco, Ln, 141.). Однак цим скаженість наставника не обмежується. Він схоплює ніж і вихваляється ним перед наляканою дівчиною, як іграшкою: *Il va vite vers le tiroir, y découvre un grand couteau [...] le saisit, le brandit, tout joyeux* (ibid., 139). Серйозність ситуації, що склалася, та значні розміри ножа виражає епітет *grand* adj. (« *dont le volume, l'ensemble des dimensions en général dépasse la moyenne* » [306]), який вживається у сполученні з іменником *couteau* n.m. (« *instrument tranchant servant à couper, composé d'une lame et d'un manche* » [там само]). Божевільний стан Учителя втілено в прикметнику *joyeux* adj. (« *qui éprouve, ressent de la joie* » [там само]), значення якого підсилюється завдяки використанню прикметника *tout* adj.

Натішившись знаряддям своєї жорстокості, Учитель не зволікає з тим, щоб випробувати його в дії: *Le Professeur tue l'Elève d'un grand coup de couteau bien spectaculaire* (Ionesco, Ln, 143). Незважаючи на те, що його жертва вже мертва, вбивця наносить удар вдруге, ніби отримуючи задоволення від того, що він робить: *[...] après le premier coup de couteau, il frappe l'Elève morte d'un second coup de couteau, de bas en haut, à la suite duquel le Professeur a un soubresaut bien visible, de tout son corps* (ibid.). Другий удар ще більш видовищний і тим жорстокіший: Вчитель розрізає свою Ученицю фактично навпіл (*un second coup de couteau, de bas en haut*).

Від свого вчинку Вчитель дійсно отримує насолоду та пишається собою: *Le Professeur. – Salope!.. C'est bien fait Ça me fait du bien ...* (ibid., 144). Через хвилину вбивця намагається виправдати себе: *Le Professeur, sanglote. – Je n'ai pas fait exprès de la tuer!* (ibid., 147). Однак той, хто здійснює сорок убивств щодня, не викликає жалю: *La Bonne. – Et c'est la quarantième fois aujourd'hui!..* (ibid., 144). Таким чином, зміст ТК ЖОРСТОКІСТЬ підсилюється кількістю жертв Учителя.

Покоївка, яка стала свідком кровопролиття, сама ледь не зазнала долі нещасної Учениці. Однак на силу завжди знайдеться інша сила: *Il essaie de lui donner un formidable coup de couteau; la Bonne lui saisit le poignet au vol, le lui tord; le Professeur laisse tomber par terre son arme* (ibid., 146). Той факт, що удари, які Вчитель наносить своїм жертвам, приносять йому відчуття задоволення, підкреслює епітет *formidable* adj. (« avec une valeur de superlatif exprimant l'admiration » [306] – "зі значенням найвищого задоволення"), який ужито для означення удару ножом (*un formidable coup de couteau*). Для Вчителя нанести повторний удар рівнозначно ще раз відчутти насолоду.

Урешті-решт Покоївка стає співучасницею свого господаря і допомагає йому поховати всіх його жертв. Той факт, що містом вони нестимуть сорок трун, її не бентежить. Вона впевнена, що люди ні про що не запитуватимуть, адже вони вже звикли до подібного видовища: *Le Professeur. – [...] On risque de se faire pincer ... avec quarante cercueils Les gens seront étonnés. [...]. Bonne. – [...] On dira qu'ils sont vides. D'ailleurs, les gens ne demanderont rien, ils sont habitués* (ibid., 148). В останньому фрагменті простежується очевидна паралель із подіями середини ХХ століття. Франкомовні абсурдисти змальовують той відрізок світової історії, коли воєнні та повоєнні періоди слідували один за одним. Саме в той час було вбито та поховано стільки людей, що кількістю трупів та трун не можна було вразити нікого. Відголосок тієї епохи віднаходимо також у п'єсі С. Беккета « En attendant Godot »: *Estragon. – Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre. [...] Comme des billions d'autres*

(Beckett, AG, 303). Зазначений вище приклад є свідченням численних убивств і смертей минулої епохи.

Отже, у результаті проведеного нами аналізу було простежено розгортання ТК ЖОРСТОКІСТЬ і ВБИВСТВО у творах французького театру абсурду. ТК ЖОРСТОКІСТЬ у творах франкомовних абсурдистів реалізується на двох рівнях: на рівні свідомості та на рівні його фізичного вираження. Найвищим ступенем прояву жорстокості на другому рівні є здійснення вбивства. Крім того, нами було виявлено, що ТК УБИВСТВО віднаходить свою реалізацію в п'єсах французького антитеатру завдяки критиці їхніх авторів війн та засудженню ними тієї кількості безглуздих убивств, які було здійснено протягом військових дій у середині минулого століття.

2.5. Текстовий концепт УТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ як структурна складова текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА

Дійсність, яка оточує людину французької драматургії абсурдизму не задовольняє її. Вона приносить лише біль, страждання та смерть. Постійне відчуття нещастя змушують антилюдину залишити цей світ у пошуках якщо не кращого, то хоча б іншого виміру. ТК УТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ (див. Додаток) втілює спробу людини позбутися тих негараздів, яких вона зазнала, або принаймні захистити себе від продовження того ж безнадійного та марного існування, яке вона мала до цього часу.

Способи, до яких удаються персонажі французького театру абсурду для досягнення поставленої мети, – різноманітні (див. рис. 2.6). Вихід із труднощів АНТИЛЮДИНА віднаходить у свідомому припиненні її життя – самогубстві. Забути страхи та переживання існування антилюдині допомагає сон, а позбутися відповідальності та прийняття дорослих рішень – повернення до дитинства та утроби матері. Таким чином, у творчості франкомовних драматургів абсурдизму розгортання ТК ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ здійснюється

завдяки трьом ТК – САМОГУБСТВО, СОН та ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС, кожен з яких у французьких антип'єсах володіє власними способами ідентифікації.

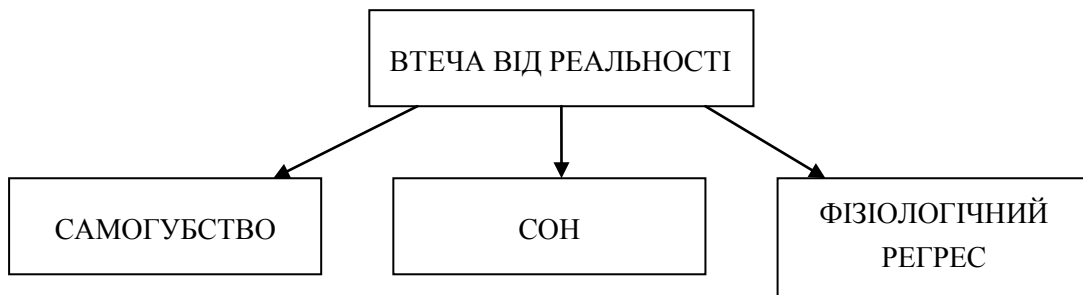


Рис. 2.6. Розгортання текстового концепту ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ у творах французького антитеатру

2.5.1. САМОГУБСТВО як спосіб залишити навколишню дійсність.

Той світ, що оточує людину, вже давно її не влаштовує. Суцільна темрява та постійні страждання, які оволоділи людським життям, змушують задуматися над утечею від такої гнітючої реальності. Слабка і безхарактерна людина творів французького абсурдизму не знаходить іншого рішення, як власноручно вкоротити собі віку.

Самогубство – найпростіший вихід позбутися всіх труднощів, болю та страждань. Але іншого вибору від аморфної людини французької антидрами не можна і чекати. Замість боротьби та опору вона добровільно обирає смерть. Такою вже є її антилюдська сутність. Смерть як обов'язковий результат вдалого самогубства не лякає людину франкомовних абсурдистів. Адже своє життя вона вважає жахливішим за смерть. Смерть для антилюдини – шлях до миру, спокою як фізичного, так і душевного.

Людина просто втомилася від життя, від постійної статичності, одноманітності та страждань. Герої французького антитеатру не бояться говорити про це вголос: *Estragon. – Je ne peux plus continuer comme ça* (Beckett, AG, 336). Основну причину рішення здійснити самогубство – нікчемне життя – герої французьких антип'єс у своїх висловлюваннях приховують, імплікуючи її за допомогою неозначених займенників (*ça, cela, en*) та словосполучення

*cette chose: Hamm. – [...] il est temps que cela finisse. [...] Et cependant j'hésite, j'hésite à ... à finir (Beckett, FP, 146); Hamm. – Tu n'en as pas assez? Clov. – Si! [...] De quoi? Hamm. – De ce ... cette chose. Clov. – Mais depuis toujours (ibid., 147); Hamm. – Tu ne penses pas que ça a assez duré? (ibid., 181). Людині набридло таке життя (*en avoir assez*), вона вважає, що це вже достатньо довго триває (*assez durer*) і цьому слід покласти край (*finir*).*

Герої французької антидрами переконують себе, що все повинно скінчитися раз і назавжди, і самогубство – єдиний правильний вихід. Однак інколи з'являються сумніви, проявляється нерішучість і виникає вагання (*j'hésite à ... à finir*), як це продемонстровано в останньому фрагменті.

Не бракує рішучості добровільно піти з життя двом персонажам п'єси С. Беккета « En attendant Godot » Владіміру та Естрагону. Думка про самогубство в цих героїв дуже швидко перетворюється із ненав'язливої пропозиції в готовність повіситися негайно: *Estragon. – Si on se pendait?* (Beckett, AG, 260); *Estragon. – Pendons-nous tout de suite!* (ibid.). Здійснити задумане персонажам С. Беккета завадила лише відсутність мотузки та недовіра до гілки, на якій і повинно було скінчитися їхнє існування: *Vladimir. – A une branche [...]. Je n'aurais pas confiance* (ibid., 260); *Estragon. – Dommage qu'on n'ait pas un bout de corde* (ibid., 296). Одразу віднайдена альтернатива скористатися ременем теж зазнала невдачі: *Estragon. – Tu n'as pas un bout de corde? [...] Attends, il y a ma ceinture. [...] (Estragon denoue la corde qui maintient son pantalon. [...] La corde se casse.)* (ibid., 336). Владімір та Естрагон не засмучуються і не відкидають задум про повішання. Вони переконані, що завжди можна спробувати ще, і переносять свою смерть на завтра: *Estragon. – On peut toujours essayer* (ibid., 260); *Estragon. – Fais-moi penser d'apporter une corde demain* (ibid., 296); *Vladimir. – On se pendra demain* (ibid., 336, 337). На жаль чи на щастя, сплановане самогубство героїв С. Беккета так і залишилося на рівні задуму.

Франкомовні автори абсурдизму відкрито висміюють своїх персонажів, демонструючи їхню нікчемність, некмітливість, непридатність до життя

в кожному можливому моменті. Персонажі французького антитеатру не здатні ні на що, навіть повіситися не змогли.

Аналіз текстів надав можливість з'ясувати, що думки про нереалізоване самогубство пригнічують і розчаровують людину ще більше, ніж думка про саме життя. Самогубство із розряду понять, що лякають, переходить у поняття мрії, сподівання. Самогубство для антилюдини – образ чогось гарного і прекрасного: *Vladimir. – La main dans la main on se serait jeté en bas de la Tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors* (ibid., 253). Самогубство як предмет мрій і фантазій суперечить тим уявленням, що склалися в нашій свідомості. Проте антилюдина категоризує його саме так.

Втекти від жорстокої реальності та життєвих негараздів за рахунок суїциду намагалися також і інші персонажі французької антидрами. Однак, думка про самогубство була лише спокусою легкого завершення страждань. Так, Віллі, героя п'єси С. Беккета «*Oh les beaux jours*», манила ідея застрелитися: *Winnie. – Tu te rappelles Brownie, Willie? [...] Tu te rappelles l'époque où tu étais toujours à me bassiner pour que je te l'enlève. Enlève-moi ça, Winnie, avant que je mette fin à mes souffrances. Tes souffrances!* (Beckett, BJ, 40). Поведінка Віллі – ще одне свідчення безхарактерності та слабкості духу людини абсурду.

Персонажі п'єси Е. Йонеско «*Les Chaises*» Старий та Стара виявилися найрішучішими серед героїв французького театру абсурду. Вважаючи, що їхня життєва місія завершена, вони не бачать причини продовжувати своє буття: *Le Vieux. – [...] Ma vie était bien remplie, ma mission est accomplie* (Ionesco, Ch, 82). Ні хвилини не зволікаючи, вони одночасно кидаються кожен зі свого вікна: *La Vieille et le Vieux en même temps, se jettent chacun de sa fenêtre* [...] (ibid., 85).

Самогубство Старої та Старого, а точніше ті емоції, що йому передують, дещо різняться від тих, які супроводжували інших дійових осіб французької антидрами. Якщо останніх переповнювали відчуття втоми від життя, розчарування, смутку, які найчастіше і приводять людину до самогубства,

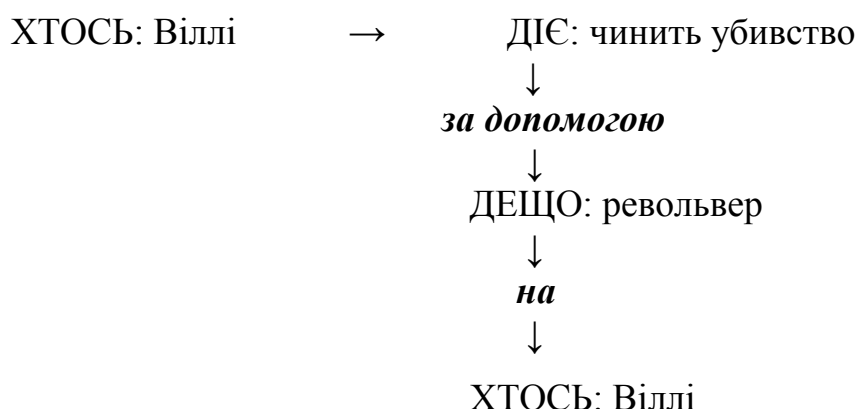
то персонажі Е. Йонеско за мить до здійснення суїциду перебували на вершині апофеозу: *Le Vieux*. – [...] *ma femme et moi-même n'avons plus à demander à la vie. Notre existence peut s'achever dans cette apothéose* ... (ibid., 82). Крім того, якщо власноручно вкоротити собі віку інших героїв підштовхувало відчуття незадоволення тим життям, яке вони мають, то Старий зі Старою кидаються з вікна з абсолютно протилежної причини: вони йдуть із життя саме через те, що воно вдалося і не минуло марно: *Le Vieux*. – [...] *Je n'aurai pas vécu en vain* (ibid.).

Герої п'єси «*Les Chaises*» перебувають у стані ейфорії. Ними володіють почуття захоплення, радисть від скорої реалізації задуманого. Передсмертні слова Старого та Старої пафосні та високі: *La Vieille*. – [...] *mourrons en pleine gloire ... mourrons pour entrer dans la légende* (Ionesco, Ch, 83); *Le Vieux*. – *Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons l'être dans l'espace, comme nous le fûmes dans l'adversité: mourrons au même instant ...* [...] *Nos cadavres tomberont loin de l'autre, nous pourrions dans la solitude aquatique* ... (ibid., 84). Крім того, емоційний апогей Старого проявляється в поетичній творчості: *J'aurais pourtant / voulu tellement / finir nos os / sous une même peau / dans un même tombeau / de nos vieilles chairs / nourrir les mêmes vers / ensemble pourrir* ... (Ionesco, Ch, 83). Така поезія, породжена ейфоричним станом Старого, викликає суперечливі емоції. З одного боку, вона є надзвичайно моторошною. Лексеми та їх сполучення *finir nos os, tombeau, vieilles chairs, vers, pourrir* спонукають до прояву огиди та відрази, страху перед смертю. Однак, з іншого боку, незважаючи на такий жахливий його зміст, вірш виражає крайній романтизм. Адже Старий говорить про те, що померти він хоче зі Старою, своєю дружиною, разом пройти крізь тунель між життям та смертю і навіть у смерті бути з нею (*nos os, une même peau, un même tombeau, nourrir les mêmes vers, nos vieilles chairs, ensemble pourrir*).

Аналіз художнього матеріалу дозволяє відмітити те, що у драматургії франкомовних абсурдистів самогубство як поняття вбивства людиною самої себе представлене на всіх можливих його етапах. У п'єсах французького театру

абсурду самогубство виступає на етапах мрії та думки, коли ідея суїциду видається можливою, однак не віднаходить свого фізичного втілення в певних діях і вчинках, а також на етапах планування та реалізації, коли відповідно проводиться підготовка до самогубства та безпосереднє його здійснення. При цьому рівні мрії та реалізації є такими, що відносять самогубство до категорії позитивного. Мрія про самогубство та його реалізація викликають у людини французького театру абсурду захоплення, радість та інші позитивні почуття. Рівні думки та планування презентують категорію негативного.

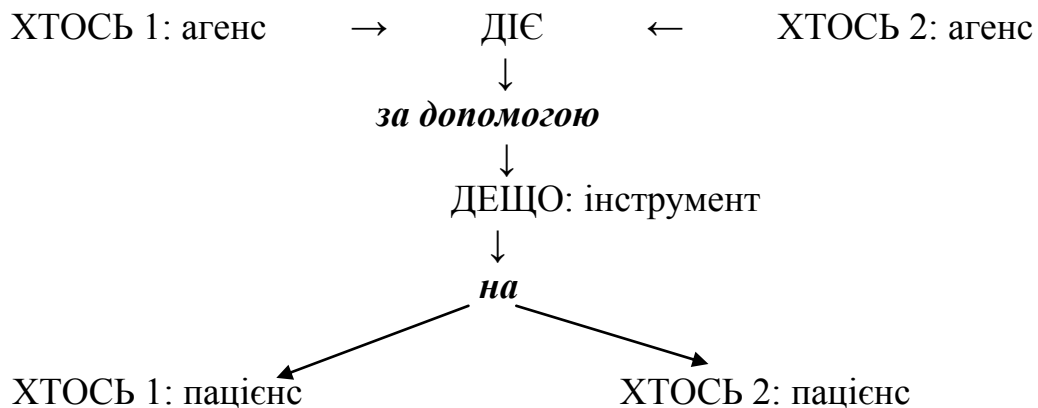
У цілому аналіз ілюстративного матеріалу надав змогу реконструювати ТК САМОГУБСТВО в акціональному типі фреймової моделі (див. рис. 2.7а). Агенс і пацієнс у цій моделі – одна й та ж особа, що розкриває природу ТК САМОГУБСТВО: убивство самого себе.



**Рис. 2.7а. Акціональний тип фреймової моделі
текстового концепту САМОГУБСТВО**

В усіх випадках потенційно можливого чи реалізованого самогубства нами було відмічено ще одну особливість розгортання ТК САМОГУБСТВО у творах франкомовних драматургів абсурдизму. Якщо зазвичай самогубство представляється дією, що здійснюється на самоті, то у французьких антип'єсах це явище набуває рис подвійності. У творах абсурдизму одночасно двоє героїв здійснюють чи задумують самогубство. Вийнятком є персонаж С. Беккета Віллі. Специфіка природи ТК ПОДВІЙНЕ САМОГУБСТВО веде до необхідності

введення до структури акціонального типу фрейму дублювання агентів і пацієнтів, що діють паралельно (див. рис. 2.7б):



**Рис. 2.7б. Акціональний тип фреймової моделі
текстового концепту ПОДВІЙНЕ САМОГУБСТВО**

Отже, наша розвідка дозволила простежити динаміку розгортання ТК САМОГУБСТВО у творах франкомовних абсурдистів. Самогубство як дія здійснення вбивства самого себе у французькій антидрамі представлено на чотирьох можливих рівнях його актуалізації: мрія, реалізація, думка, планування. Перші два рівні людина французького театру абсурду визначає як такі, що є позитивними, а два інші – такі, що належать до категорії негативного. Крім того, проведене дослідження художнього матеріалу надало змогу реконструювати ТК САМОГУБСТВО в акціональному типі фреймової моделі. Під час аналізу нами було простежено особливість ТК САМОГУБСТВО – його подвійність, – яка є суттєвою причиною введення двох агентів і пацієнтів в акціональному типі фрейму та структурування ТК ПОДВІЙНЕ САМОГУБСТВО.

2.5.2. Сон як спосіб утечі від реальності. Характерним для франкомовних драматургів-абсурдистів є зображення персонажів сплячими. Такий стилістичний прийом має подвійну концептуальну природу: сон як нереальний світ і сон як смерть, яка символізує втечу від реальності. Демонстрація сну героя на початку п'єси – прозорий натяк на можливість того, що все, що відбуватиметься

на сцені, – належить до категорії нереального: *Elle dort* (Beckett, FP, 12); *Hamm semble dormir* (ibid., 144).

Поневолення Орфеем персонажів французької антидрами свідчить про їхню добровільну відмову від реальності і бажання перенестися туди, де, переконані герої, буде краще. Сон – можливість забути все й усіх: *Hamm. – [...] je ferais mieux d'aller me coucher* (ibid., 146). Сон – надзвичайно цінний для людини французького театру абсурду. Це єдина для них утіха, розрада. Ніхто не має права турбувати героїв французької антидрами під час їхнього сну: *Hamm. – Taisez-vous [...] vous m'empêchez de dormir* (ibid., 158); *Hamm. – Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire. [...] Clov. – Il dort* (ibid., 184). Кожна зайва хвилина проходить у сні, а тому персонажі французького антитеатру навчилися спати навіть стоячи: *Lucky ploie lentement [...] se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout* (Beckett, AG, 267). Таким чином, у творах французької антидрами ТК СОН, зазвичай, вербалізується дієсловами *se coucher* v.pron. (« se mettre au lit (pour se reposer, dormir) » [306]) і *dormir* v.intr. (« être dans un état de sommeil » [там само]).

Захоплення персонажів сном настільки зростає, що вони готові присвячувати йому не лише вільний час, але й усе своє життя: *Winnie. – [...] pauvre cher Willie [...] bon qu'à dormir* (Beckett, BJ, 15). Інколи захоплення сном приводить до того, що герої французького антитеатру блукають між реальністю та сном. Вони точно не можуть визначити, у який зі світів, реальний чи уявний, їм довелося потрапити в той чи інший момент свого існування, оскільки відчуття часу зникає: *Vladimir. – L'arbre [...]. Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu [...]. Estragon. – Tu l'as rêvé* (Beckett, AG, 301); *Pozzo. – Je me demande parfois si je ne dors pas encore* (ibid., 327); *Vladimir. – Est-ce que je dormais [...] ? Est-ce que je dors en ce moment ?* (ibid., 333); *Estragon. – Il y avait longtemps que je dormais ?* (ibid., 335). Людина французької антип'єси живе між двома світами, на межі реальності / нереальності. Прагнучи

залишити один світ, вона не може повністю перейти до іншого: сон – явище непостійне.

Інколи саме сон надає героям французького антитеатру можливість відчувати те, чого вони позбавлені в реальному житті, зробити те, що тут їм реалізувати ніколи не вдасться, опинитися там, де вони ніколи не були: *Hamm.* – [...] *Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrais ... le ciel, la terre. Je courrais.* [...] *Nature!* (Beckett, FP, 158). Природа, кохання, небо та земля – речі нездійсненні у світі реальності. Лише сон робить людину щасливою, дозволяє відчувати кохання та насолодитися красою природи. Однак трапляється і так, що персонажі п'єси позбавлені здатності спати: *Estragon.* – *Si je pouvais dormir* (Beckett, AG, 311). У такому разі це означає не що інше, як замкнутість людини в жорсткій реальності буття.

ТК СОН як один зі способів утекти від реальності та потрапити до світу мрій та фантазій має виключно позитивну конотацію. Однак у метафоричній моделі СОН є СМЕРТЬ або в концептуальній ознаці "кошмарний сон" його оцінна складова абсолютно негативна.

Персонажі французької антидрами бачать не лише гарні та приємні сни, їм сняться також і кошмари: *Estragon.* – *J'ai fait un rêve.* *Vladimir.* – *Ne le raconte pas.* [...] *Estragon.* – [...] *A qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi?* (ibid., 258). Якщо іменник *rêve* n.m. (« l'activité psychique pendant le sommeil » [306]) несе в собі нейтральне емоційне забарвлення, то іменник *cauchemar* n.m. (« rêve pénible dont l'élément dominant est l'angoisse » [там само]) виражає виключно негативний бік явища сну. Крім того, щоб захистити своє буття і ту реальність, в якій їм доводиться виживати, герої французьких антип'єс відносять до світу кошмарних снів усе те, що пригнічує їх у житті: *Estragon.* – *Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé* (Beckett, AG, 307). Дієслово *cauchemarder* v.intr. (« faire des cauchemars » [306]) тут уособлює світ кошмарних снів.

До того ж, ТК СОН у своїй негативній конотації метафорично представляє ТКК СМЕРТЬ. Тому герої французької антидрами часто

переживають за своїх близьких чи знайомих і з острахом ставляться до сну, адже можна заснути і не прокинутися: *Pozzo. – Faites-le lever avant qu'il s'endorme* (ibid., 331); *Winnie. – Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rendors pas, je pourrais avoir besoin de toi* (Beckett, BJ, 18); *Winnie. – Que ne t'ai-je laissé dormir!* (ibid., 26).

Такі переживання та передчуття не є безпідставними. Сон є близьким до смерті: *Estragon. – [...] Il semble dormir. Il est peut-être mort* (Beckett, AG, 328). Сон та смерть мають багато спільного навіть за зовнішніми ознаками: *Winnie. – [...] plus pour longtemps, Willie, ça va sonner, pour le sommeil. [...] Alors tu pourras fermer les yeux, alors tu pourras fermer les yeux, et ne plus les ouvrir* (Beckett, BJ, 71). Закрити очі (*fermer les yeux*) і більше їх не відкрити (*ne plus les ouvrir*) – явні ознаки смерті. Уживання лексем *nuit* n.f. як метафоричного втілення смерті та *sommeil* n.m. в одному контексті теж надають підстави для існування метафоричної рівності СОН = СМЕРТЬ: *Winnie. – Il est sans doute – un peu tôt – pour s'apprêter – pour la nuit – [...] et cependant je le fais – je m'apprête – pour la nuit – sentant qu'elle est proche – que ça sonne – pour le sommeil [...]* (ibid., 52). Аналогічність синтаксичних структур, в яких ужито *nuit* n.f. (*pour la nuit*) і *sommeil* n.m. (*pour le sommeil*), підкреслює ідентичність образу, який вони представляють.

Ілюстративний матеріал демонструє схожість двох явищ сну та смерті, підкреслює їхні спільні ознаки та надає можливість побудови асоціативного типу фреймової моделі СОН → € → СМЕРТЬ.

Таким чином, дослідження художнього матеріалу надало змогу констатувати, що вербалізація ТК СОН здійснюється за допомогою лексем *sommeil* n.m., *rêve* n.m., *dormir* v.intr., *rêver* v.intr., *s'endormir* v.intr., *se coucher* v.intr., *cauchemar* n.m., *cauchemarder* v.intr. Крім того, актуалізація ТК СОН у п'єсах французької антидрами презентувала його двояку оцінну природу: він містить як позитивну, так і негативну концептуальну складову. У результаті проведеного аналізу було виявлено спільні ознаки двох явищ – сну та смерті, а також реконструйовано їхній метафоричний зв'язок в асоціативному типі

фреймової моделі СОН є СМЕРТЬ. Окрім того, динаміка ТК СОН у творах франкомовних авторів абсурдизму демонструє той факт, що людина французького антитеатру живе поміж двох світів, реального та нереального. Невизначеність і небажання жити в такій дійсності є типовою рисою для антилюдини.

2.5.3. ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС: повернення до УТРОБИ МАТЕРІ.

Деградація людини французького театру абсурду, а саме її прагнення повернутися до своєї початкової стадії розвитку, можливо навіть до утроби матері, відбувається за такою схемою: зрілість → інфантильність → зародковий стан → утроба матері.

Одним зі способів утекти від труднощів реальності є інфантильна поведінка. Остання є також запорукою того, що супротивник не буде надто жорстоким і проявить співчуття та жалість: [...] *il a peur d'être encore gifflé et se protège du coude comme les enfants* (Ionesco, Ln, 146); *Le Vieux, sanglotant, la bouche largement ouverte comme un bébé* (Ionesco, Ch, 21). Інфантильність у поведінці героїв французької антидрами можна реконструювати через асоціативний тип фреймової моделі:

ХТОСЬ → діє як → ДИТИНА.

До того ж, така дитячість у діях і вчинках несе в собі менше відповідальності, не вимагає логічного та ґрунтовного пояснення: *Estragon ne veut pas donner le mouchoir, gestes d'enfant* (Beckett, AG, 274).

Герої французького театру абсурду настільки впадають у дитинство, що їхні дії набувають дитячих рис: [...] *le Vieux s'assoit tout naturellement sur les genoux de la Vieille* (Ionesco, Ch, 14); *Elle berce le Vieux revenu depuis un moment sur ses genoux* (ibid., 21). Для них самих уже немає нічого дивного в такій поведінці, що підкреслює словосполучення *tout naturellement* ("цілком природно"). Останній відзначає також звичність ситуації, яка склалася.

Крім того, у фрагментах п'єс франкомовних драматургів-абсурдистів створюється комічний ефект, який досягається двома шляхами. По-перше, наші

уявлення про поведінку людей похилого віку дещо не збігаються з тими, які нам пропонують автори ("Старий чоловік цілком природно сідає на коліна старої жінки", "Вона його заколисує [...] в себе на колінах"). По-друге, комічним є той момент, що саме чоловік сідає на коліна жінці, а не навпаки.

Якщо ж хтось у французькій антидрамі ставиться до дорослої людини, як до дитини, то таке відношення має подвійну природу: або це прояв ніжності, або ж несерйозне сприйняття однієї людини іншою: [...] *elle caresse le Vieux comme on caresse un enfant* (ibid., 15).

Бажання знову опинитися в утробі матері не є випадковим для АНТИЛЮДИНИ, адже материнське лоно – це символ захисту, безпеки, тепла та затишку. Коли герої п'єс французького театру абсурду займають позицію, подібну до тієї, в якій перебуває людський зародок в утробі матері, вони таким чином намагаються захиститися від небезпеки, віднайти притулок від життєвих негараздів. Для них це своєрідне місце для втечі: *Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes* (Beckett, AG, 311); [...] *il se disposera en chien de fusil, la tête entre les jambes* [...] (ibid., 330). Фреймова модель такої поведінки матиме вигляд:

ХТОСЬ → перебуває → В УТРОБНОМУ ПОЛОЖЕННІ

або

ХТОСЬ → займає → УТРОБНЕ ПОЛОЖЕННЯ.

Словосполучення *prendre une posture utérine* та *se disposer en chien de fusil* мають відповідно значення "приймати утробне положення" та "розміщуватися калачиком" і в цьому контексті виступають синонімами. Інше словосполучення *la tête entre les jambes*, яке повторюється в кожному з наведених вище фрагментів ілюстративного матеріалу, підкреслює ідентичність положення, яке приймають персонажі антидрами.

У творчості франкомовних абсурдистів УТРОБА МАТЕРІ є символічним образом. Тут починається життя, світле і безтурботне. Людина, народжуючись, не відає, що її чекає ззовні. Материнське лоно – лише початок життя. Однак і перед смертю герої французької антидрами згадують материнське лоно.

Людина, зароджуючись в утробі матері, вже приречена на смерть: *Winnie. – Une vie. [...] Commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, de la matrice maternelle* (Beckett BJ, 66). Її приреченість схематично зображується так:

la matrice maternelle → commencer une vie → mourir.

Такий асоціативний ланцюжок надає можливість зіставити УТРОБУ МАТЕРІ з ЖИТТЯМ, а через ЖИТТЯ – зі СМЕРТЮ, і отримати метафоричні фреймові моделі:

УТРОБА МАТЕРІ → ϵ → ЖИТТЯ, УТРОБА МАТЕРІ → ϵ → СМЕРТЬ.

Неминучість смерті в людському житті можна прослідкувати і у вище зазначених асоціативних фреймових моделях: наявність спільного "знаменника" УТРОБА МАТЕРІ надає право на таку рівність: ЖИТТЯ = СМЕРТЬ.

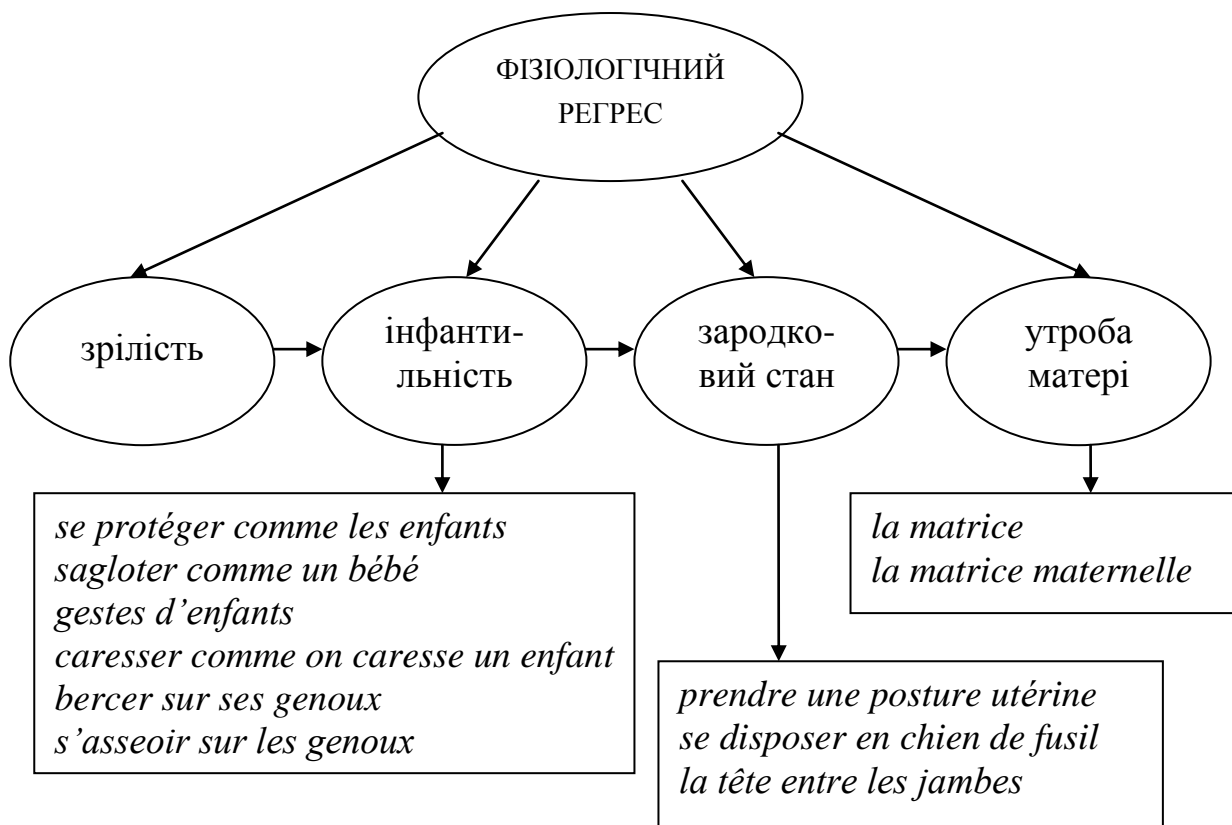


Рис. 2.8. Структура та лінгвальне втілення

текстового концепту ФІЗИОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС

у текстах французької антидрами

У цілому розгортання ТК ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС матиме такий вигляд (див. рис. 2.8). Антилюдина, направляючи свій розвиток у зворотній бік, прагне отримати нове життя, а знаходить смерть.

Таким чином, проведений нами аналіз надав змогу прослідкувати розгортання ТК ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС у п'єсах французької антидрами, визначити його структурні компоненти та їхнє лінгвальне втілення. Крім того, дослідження виявило подвійну асоціативну здатність ТК УТРОБА МАТЕРІ до утворення рівності ЖИТТЯ = СМЕРТЬ, що відображає приреченість людського життя ще при його зародженні.

У цілому розгортання ТК ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ у творчості франкомовних абсурдистів удалося простежити завдяки ідентифікації ТК САМОГУБСТВО, СОН та ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС. ТК УТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ є однією із концептуальних складових ТКІ АНТИЛЮДИНА і дозволяє розкрити його глибинну сутність.

Висновки до розділу 2

1. Структура ТКІ АНТИЛЮДИНА представлена загальною схемою його розгортання в п'єсах франкомовних драматургів-абсурдистів. Домінантними структурними складовими ТКІ АНТИЛЮДИНА є ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ та ТК ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ, а також ТКК СМЕРТЬ і ТКК СТРАЖДАННЯ, кожен із яких віднаходить розгортання в інших ТК художнього простору французького театру абсурду та має власні способи семантичного втілення.

2. ТКК СТРАЖДАННЯ та ТКК СМЕРТЬ є такими, що пронизують усю творчість французької антидрами. У французьких антип'єсах ТКК СТРАЖДАННЯ втілено у двох ТК – ФІЗИЧНЕ СТРАЖДАННЯ та ВНУТРІШНЄ СТРАЖДАННЯ, кожен з яких має власні способи вербалізації. ТК ФІЗИЧНЕ СТРАЖДАННЯ реалізується за посередництвом лексичних одиниць, які позначають фізичні вади, недуги та хвороби. ТК ВНУТРІШНЄ СТРАЖДАННЯ у французькій антидрами представлено експліцитно (лексемами *souffrir* v.intr., *pleurer* v.intr.,

gémir v.intr. і їхніми похідними) та імпліцитно (на рівні контексту). У творах франкомовних драматургів-абсурдистів ТКК СМЕРТЬ відзначається високим ступенем метафоричності.

3. У рамках динаміки ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ нами було проаналізовано мовне втілення двох ТК: СТАТИКА та ЦИКЛІЧНІСТЬ. У творах французького театру абсурду ТК СТАТИКА віднаходить вираження в синтаксичних конструкціях із запереченням дієслова руху, у лексичних одиницях із семою статичності, які взаємопов'язані спільною концептуальною ознакою "залишатися незмінним". ТК ЦИКЛІЧНІСТЬ у творчості франкомовних абсурдистів розгортається на трьох мовних рівнях: морфологічному (префікс *re-*), лексичному (словами та словосполученнями зі значенням повторюваності дії) та текстовому (повторення цілого твору).

4. На основі аналізу ідентифікації ТК ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ та функціонування фреймової моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ, яка базується виключно на антонімічних зв'язках лексичних одиниць, нами визначено ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ. Розвідка останнього дозволила визначити ТК ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ як очевидне втілення процесу внутрішньої деградації людини та її негативного боку.

5. ТК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ розгортається завдяки ТК ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ та ТК СВІТ РЕЧЕЙ. На лексичному рівні перший з них представлено семантичним складом на позначення замкнених приміщень (*intérieur* n.m.) чи конструкцій з обмеженим доступом (*trou* n.m., *poubelle* n.f., *mamelon* n.m.) та епітетами *fermé* adj., *enterré* adj., які мають значення обмеженості, замкненості. Дослідження ТК СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ, ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ та СВІТ РЕЧЕЙ надало змогу простежити розгортання ТК ВІДЧАЙ, ВІДЧУЖЕННЯ, ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА, ДУХОВНА ОБМЕЖЕНІСТЬ, які представляють внутрішню сутність антилюдини французького театру абсурду.

6. ТК УТРАТА ЛЮДСЬКОГО в межах розгортання ТК ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ втілює втрату людиною тих моральних якостей (гідності, гуманності), здібностей (думати, пам'ятати) та життєвих цінностей (життя, віри), сукупність

яких і дозволяє ідентифікувати людину. ТК ПРИНИЖЕННЯ, ЖОРСТОКІСТЬ і БОЖЕВІЛЛЯ дозволяють визначити сутність ТКІ АНТИЛЮДИНА.

7. ТК УТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ є однією зі структурних складових ТКІ АНТИЛЮДИНА. Його розгортання відбувається у ТК САМОГУБСТВО, СОН і ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС. У рамках дослідження ТК САМОГУБСТВО було визначено ТК САМОГУБСТВО-ПЛАНУВАННЯ, САМОГУБСТВО-РЕАЛІЗАЦІЯ, САМОГУБСТВО-МРІЯ, САМОГУБСТВО-ДУМКА, а також структуровано ТК ПОДВІЙНЕ САМОГУБСТВО в акціональному типі фрейму. ТК ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС утілює повернення людини до утроби матері. Образна бівалентність ТК УТРОБА МАТЕРІ, а саме $УТРОБА\ МАТЕРІ \rightarrow \epsilon \rightarrow ЖИТТЯ$, $УТРОБА\ МАТЕРІ \rightarrow \epsilon \rightarrow СМЕРТЬ$, несе в собі доказ приреченості людського життя на смерть.

РОЗДІЛ 3

КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНОМАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ФРАНЦУЗЬКОГО АНТИТЕАТРУ

Із появою когнітивно-комунікативної парадигми виявляється можливим дослідження концептів на дискурсивному рівні та представлення їх як функціональних одиниць. Звернення лінгвістичних досліджень до прагматичного боку мовного знака не означає, що структурно-семантична парадигма лінгвістики поступається місцем прагматичній. Прагматика і семантика не можуть бути жорстко протиставлені одна одній як два типи взаємовиключних значень. Будучи "вченням про детерміновані соціальним контекстом умови застосування людської мови", прагматика використовує те, що пропонує система мови, у тому числі і семантична. І навпаки – когнітивно-семантичні концепти будуть зайвими, якщо вони не здійснюються в мовленнєвій практиці [125, с. 143].

Драма як літературний жанр характеризується тим, що зображає дійсність безпосередньо через висловлювання та дію самих персонажів. Ці особливості драми як жанру зумовлюють специфіку її логіко-смислової та структурної організації. Саме тому текст французької антидрами є ідеальним прикладом зображення реальної комунікації засобами художньої літератури [99, с. 119].

У контексті загальних принципів модерністської поетики літературний твір набув дискурсивного характеру, який передбачає його розгляд як складного комунікативного явища, яке включає не лише акт створення певного тексту, але й відображає залежність художнього твору, що породжується, від значної кількості екстралінгвальних факторів – знань про світ, поглядів, настанов, конкретних цілей творця тексту та його реципієнта [162, с. 196–197].

Мовленнєва діяльність людини, як і будь-яка інша її діяльність, є цілеспрямованою. Висловлювання промовляється з певною метою: виразити власні почуття, своє ставлення і разом із тим спонукати співрозмовника

до конкретних дій, викликати в нього відповідну реакцію. Загальна мета, на досягнення якої спрямовано висловлювання, називається комунікативною інтенцією. Зазвичай, у діалозі франкомовних драматургів-абсурдистів цілі комунікантів не збігаються, а тому порушується закономірний перебіг розмови.

У відповідності до комунікативної інтенції розрізняють типи мовленнєвих актів. У дисертаційній роботі ми дотримуватимемося класифікації комунікативних актів Дж. Серля, який виділяє їх п'ять загальних типів:

- 1) репрезентативи, які описують певне положення речей;
- 2) директиви – аксептиви – спонукання до дії;
- 3) комісиви – взяття на себе або накладання обов'язків;
- 4) експресиви – формули соціального етикету: вдячність, вибачення тощо;
- 5) декларативи – заява типу перформативних висловлювань [276, с. 67].

Співвідношення між власним і прагматичним значенням дозволяє розрізняти два типи висловлювань: прямі та непрямі. У прямих актах мовлення прагматичне значення збігається із семантичним, а в непрямих ми стикаємося з асиметрією: два значення розходяться [48]. У мовленні персонажів франкомовних драматургів-абсурдистів закономірним є вживання непрямого типу висловлювання.

У цілому дослідження персонажного мовлення французької драматургії абсурдизму передбачає вирішення головних завдань, які базуються на визначенні таких моментів:

- комунікативної ситуації, співрозмовників і їхніх соціальних ролей та ступеня дистантності між ними;
- комунікативних цілей і прагматичної мети комунікантів;
- типів мовленнєвих актів;
- найтиповіших рис мовлення персонажів;
- синтаксичних фігур, що використовуються в мовленні персонажів французького театру абсурду, та мети їхнього вживання.

Мовлення персонажів французького антитеатру має комунікативні риси, серед яких можна назвати абсурдність висловлювань, деградацію спілкування

в традиційному його визначенні, використання непрямих висловлювань і пауз як прагматично зумовлених компонентів абсурдного висловлювання.

3.1. Текстовий концепт ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ: утрата комунікативної компетенції мовця

Комунікативно-прагматичний аспект нашого дослідження текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА спрямований на визначення основних характеристик персонажного мовлення у творах франкомовних драматургів абсурдизму. На комунікативному рівні ТКІ АНТИЛЮДИНА віднаходить утілення у дещо неординарному спілкуванні персонажів п'єс французького театру абсурду. Герої французької антидрами демонструють утрату здатності людини до комунікації – вони не чують співрозмовника, не бажають підтримувати розмову, або ж і зовсім від неї відмовляються, роблять часті паузи в мовленні, важко підбирають слова та формують висловлювання аж до повної деградації міжособистісного спілкування. Ідею руйнації комунікативної компетенції мовця імплікує ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ.

3.1.1. Абсурд у мовленні персонажів французького антитеатру.

У французькій драматургії абсурдизму ідея руйнації міжособистісного спілкування полягає, передусім, у провідному принципі його побудови – абсурді. Абсурдне висловлювання, яке базується на протиріччі фактів, що повідомляються, перешкоджає реалізації головного призначення діалогічного мовлення, досягненню прагматичної мети мовця та розумінню сказаного адресатом. У цілому, абсурдний діалог представляє ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ, який розгортається у творчості франкомовних авторів абсурду та реалізує ТКІ АНТИЛЮДИНА на комунікативному рівні.

Типовим прикладом абсурдного діалогу може слугувати такий уривок із п'єси Е. Йонеско «Cantatrice chauve». За комунікативним змістом

представлений діалог можна охарактеризувати як такий, що є повною нісенітницею та позбавлений будь-якої логіки:

(1) *M. Smith. – Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.*

(2) *Mme Smith. – Mon dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?*

(3) *M. Smith. – Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.*

(4) *Mme Smith. – Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.*

(5) *M. Smith. – Ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées !*

(6) *Mme Smith. – Dommage ! Il était si bien conservé.*

(7) *M. Smith. – C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne ! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai !*

Розмова подружжя Смітів, які є учасниками діалогу, розпочинається МА репрезентатива, в якому Пан Сміт повідомляє про смерть деякого Бобі Уотсона (див. репл. 1). На почуте Пані Сміт реагує здивуванням і співчуттям, про що свідчать відповідно вигук *Mon dieu* ("Боже мій") та іменник *pauvre* п.м. (« celui qui inspire de la pitié, que l'on plaint » [306]) (див. репл. 2). Висловлювання чоловіка та його дружини є доказом того, що цей Бобі Уотсон був їм обом добре знайомий (див. репл. 1 та 2). На питання Пані Сміт, коли ж він помер, її чоловік вибухає від обурення, бо не розуміє, чому Пані Сміт вдає здивування. За його словами, вони вже давно знали про його смерть (див. репл. 3). Дружина погоджується із зауваженням свого чоловіка, однак виступає з аналогічним звинуваченням (див. репл. 4). Перше висловлювання Пана Сміта дійсно звучало як повідомлення новини. Чоловік виправдовується тим, що про смерть Бобі Уотсона він згадав у результаті асоціацій (див. репл. 5). Однак сторонньому слухачеві досить складно зрозуміти, які ж асоціації могли наштовхнути Пана Сміта на такі спогади.

Перша частина діалогу загалом викликає певне відчуття невідповідності від того, чому двоє дорослих людей розпочинають розмову з давно відомого факту, проте обоє вдають здивування, ніби чують про це вперше. Крім того, висловлювання комунікантів утрачають логіку викладу подій. Звернімо увагу на слова Пана Сміта. Дата смерті Бобі Уотсона у висловлюваннях героя п'єси чомусь змінюється, що викликає певні підозри щодо правдивості його слів. Бобі Уотсон помирає то два роки тому, то півтора (див. репл. 3), то цілих три і навіть чотири роки тому (див. репл. 5 і 6).

Далі сім'я Смітів висловлює жаль із приводу смерті Бобі Уотсона, хоча вона сталася, якщо вірити словам Пана Сміта, досить давно. У словах чоловіка віднаходимо декілька словосполучень або фраз, які становлять оксюморон (див. репл. 7), наприклад: *le plus joli cadavre, un véritable cadavre vivant, il était gai*. Іменник *cadavre* adj. (« corps mort, surtout en parlant de l'homme et des gros animaux » [306]) вжито з епітетами *joli* adj. (« très agréable à voir » [там само]), *vivant* adj. (« qui vit, est en vie » [там само]), *gai* adj. (« qui a de la gaieté » [там само]), які просто неприйнятні для такої ситуації. Причому прикметник *joli* adj. стоїть у найвищому ступені порівняння, а *vivant* adj. підсилено прикметником *véritable* adj. (« qui mérite l'assentiment, qui présente un caractère de vérité (conformité avec le réel, etc.) » [там само]).

Продовження розмови Смітів ще цікавіше і ще абсурдніше (див. дис.).

У цілому ж таке спілкування нами визначається як абсурдне спілкування, оскільки розмова двох людей несе у своєму результаті лише нісенітницю, твердження комунікантів суперечать один одному, а логічна побудова розмови не дотримана. У такому разі комунікативна мета абсолютно відсутня, а комуніканти зовсім не зацікавлені в розмові в справжньому її значенні і призначенні.

Одним із виявів реалізації ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ у французьких антип'єсах може слугувати нісенітниця. Ефект останньої створюється в тому разі, коли певні висловлювання персонажів базуються на порушенні логічних і семантичних зв'язків:

Le Pompier. – Un jeune veau avait mangé trop de verre pilé. En conséquence, il fut obligé d'accoucher. Il mit au monde une vache. Cependant, comme le veau était un garçon, la vache ne pouvait pas l'appeler « maman ». Elle ne pouvait pas lui dire « papa » non plus, parce que le veau était trop petit. Le veau fut alors obligé de se marier avec une personne et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les conséquences à la mode (Ionesco, CCh, 56).

Розповідь лунає з вуст Пожежника. Він її називає анекдотом. Анекдот, як відомо, це гумористична коротка історія, що базується на життєвих ситуаціях. Розповідь пожежника не лише не викликає сміху, а швидше шокує абсурдністю свого змісту. Такий ефект представленого висловлювання виникає у результаті невідповідності поданої інформації природним закономірностям і життєвим реаліям, а також унаслідок штучно створених причинно-наслідкових зв'язків у висловлюваннях усієї розповіді.

Перша фраза Пожежника представляє зав'язку комічної історії. Проте друга вже є абсурдною, оскільки не відповідає дійсності, а використане словосполучення *en conséquence* ("у результаті") не підтверджує свого права на вживання. Перше та друге речення не є відповідно причиною та наслідком змалюваної події. Наївшись скла, теля не може отелитися, більше того, воно не змушене це робити, як це зазначено у розповіді (*il fut obligé d'accoucher*). Шок від почутого зростає, коли слухач чує про те, що теля народжує корову. Звернімо увагу, що на світ з'являється не теля, а вже доросла особина. Тут знову простежується суперечність поданої інформації: теля не може народити корову, у реальності все зовсім навпаки.

Продовження історії про теля набуває трагічного відтінку. З'ясовується, що теля – особина чоловічої статі. Мимовільно виникає запитання, з яких пір закони природи змінилися і чоловічі особини почали народжувати. Однак трагічність полягає не в тому. Виходячи з останньої інформації, народжена корова не може називати теля ні матір'ю, ні батьком. Причина першого полягає в тому, що теля – це хлопчик, а другого – теля є молодшим за корову. Така безглузда історія створює враження, що йдеться або не про

нашу планету з її природними сталими закономірностями, або про паралельний і невідомий нам світ фантастики.

Історія закінчується щасливо, якщо так можна сказати. У невизначену ситуацію втручається мерія, яка знаходить простий вихід зі скрутного становища – теля повинно одружитися з людиною. Проте незрозумілим є те, у чому ж полягає сенс такої дії, чим вона може допомогти теляті. Може, мерія має на увазі, що людина стане корові за матір і батька. Останньою краплею є повідомлення про те, що, виявляється, створення таких подружніх пар є доволі модним явищем. Однак безглуздом є пояснювати чи інтерпретувати абсурдну розповідь, де кожен факт суперечить реальному стану речей у світі.

Своїм анекдотом Пожежник ніби перевертає світ з ніг на голову, кожне твердження є абсурдним, починаючи від моменту, коли теля народжує, закінчуючи тим, що мерія заохочує шлюби між людиною та твариною. Логічні зв'язки та семантика слів зовсім ігноруються, що відбувається внаслідок абсолютного відсторонення повідомлення від реальної дійсності.

Такі анекдотичні історії у творі Е. Йонеско «*La Cantatrice chauve*» наявні в достатній кількості, персонажі розповідають їх один поперед одним. Проте абсурдні гуморески є складними для прочитання, розуміння та аналізу, оскільки в них відсутня логіка викладеного матеріалу та порушені всі відомі нам стереотипи, правила та норми природи та людського життя.

У французькій драматургії абсурдизму абсурдистський діалог може мати місце тоді, коли втрачається його комунікативне спрямування, а учасники презентують фактично ідентичні фрази:

Mme Smith. – Les hommes sont tous pareils ! Vous restez là, toute la journée, la cigarette à la bouche ou bien vous vous mettez de la poudre et vous vous fardez vos lèvres, cinquante fois par jour, si vous n'êtes pas en train de boire sans arrêt !

M. Smith. – Mais qu'est-ce que tu dirais si tu voyais les hommes comme les femmes, fumer toute la journée, se poudrer, se mettre du rouge aux lèvres, boire du whisky ? (Ionesco, CCh, 20–21)

На початку свого висловлювання Пані Сміт проголошує твердження *Les hommes sont tous pareils!* ("Усі чоловіки однакові"), на підтвердження якому наводить вагомі аргументи. Намагаючись довести інше, Пан Сміт представляє на захист чоловіків основні риси, характерні для поведінки та звичок жінок.

Ніби ігноруючи, не розуміючи або вдаючи, що не чув сказане дружиною, чоловік фактично копіює висловлювання Пані Сміт. Лише деякі семантичні зміни та синтаксичні структури різнять репліки подружжя. Головні фрази у висловлюваннях Пана та Пані Сміт є синонімічними: *toute la journée, la cigarette à la bouche = fumer toute la journée, vous vous mettez de la poudre = se poudrer, vous vous fardez vos lèvres = se mettre du rouge aux lèvres, en train de boire sans arrêt = boire du whisky*.

Умовне речення, вжите у висловлюванні Пана Сміта, свідчить про те, що всі факти, які він представляє, мають уявний характер, що чоловіки аж ніяк не можуть бути подібними до жінок. Однак Пані Сміт доводить зовсім інше. Прагматичне навантаження обох висловлювань, їхня семантична рівнозначність приводить до висновку, що чоловіки та жінки однакові у своїх звичках. Останнє твердження надає дещо іншого змісту та прочитання першій фразі Пані Сміт, в якій іменник *hommes* n.m.pl. набуває значення "люди" (*Les hommes sont tous pareils!* – "Усі люди однакові"). Крім того, новий сенс у висловлюванні дружини віднаходить віддзеркалення і у словах чоловіка *les hommes comme les femmes* ("чоловіки, як жінки").

У такому діалозі репліки комунікантів виражають абсолютне копіювання висловлювання попереднього мовця, а не реалізацію власної комунікативної компетенції та прагматичної зацікавленості.

Утрата комунікативної цінності діалогу та прагматичного навантаження висловлювання у творах французької драматургії абсурдизму виступає як вияв занепаду спілкування між людьми, ознака машинного мовлення, де відсутні думки вголос, а використовуються стандартні фрази та кліше, наслідування та імітація, що у свою чергу є одним із моментів розгортання ТКІ АНТИЛЮДИНА на комунікативному рівні.

3.1.2. Антикомунікація як заперечення людської здатності до спілкування. У французьких антип'єсах міжособистісна інтеракція персонажів набуває лише формального вигляду, про що свідчить наведений фрагмент п'єси Е. Йонеско «*La Cantatrice chauve*»:

M. Smith. – Hm. (Silence.)

Mme Smith. – Hm, hm. (Silence.)

Mme Martin. – Hm, hm, hm. (Silence.)

M. Martin. – Hm, hm, hm, hm. (Silence.)

Mme Martin. – Oh, décidément. (Silence.)

M. Martin. – Nous sommes tous enrhumés. (Silence.)

M. Smith. – Pourtant il ne fait pas froid. (Silence.)

Mme Smith. – Il n'y a pas de courant d'air. (Silence.)

M. Martin. – Oh non, heureusement (Ionesco, CCh, 34).

У такий спосіб франкомовні драматурги-абсурдисти створюють пародію на сучасне спілкування між людьми. Комунікантам усе складніше брати участь у розмові. Комунікація зводиться нанівець. Звуки замінюють фрази, що свідчить про брак комунікативних здібностей. Це – антикомунікація. Герої твору не знаходять ані теми для розмови, ані сенсу взагалі її розпочинати, про що свідчать паузи після кожної репліки комунікантів. Пауза виступає ніби рятувальним човном, можливістю зібратися з думками та промовити хоча б одне зв'язне речення. Усе зазначене вище імлікує ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ, який розгортає ТКІ АНТИЛЮДИНА на комунікативному рівні тексту.

Зауважимо, що фраза Пана Мартіна *Oh, décidément* ("О, безперечно"), сказана після звукових реплік комунікантів, представляє згоду з певним твердженням і звучить так, ніби вони справді наділені змістом і він розуміє, про що йшлося. Наступні репліки учасників комунікативного акту не знаходять іншої теми для розмови, як застуда та протяги. Проте і з цього приводу комунікантам складно щось сказати: їхні репліки лаконічні та виражені простими реченнями, які представляють МА репрезентатива (*Nous sommes tous enrhumés, Pourtant il ne fait pas froid, Il n'y a pas de courant d'air*),

або еліптичними їх формами (*Oh non, heureusement*). За змістом твору «*La Cantatrice chauve*» подружжя Мартенів і Смітів добре знайомі. Однак проілюстрований приклад комунікативного акту свідчить про протилежне. Комуніканти розмовляють так, ніби зустрілися вперше, не мають спільних тем для розмов і рятують ситуацію банальними фразами, а часті паузи під час комунікації – це ті незручні моменти тиші, що виникають у розмові між незнайомими людьми.

Далі подружжя Смітів і Мартенів ніби влаштовують змагання, хто знає більше прислів'їв. Їхні репліки не пов'язані одна з одною, проте кожна з них нагадує прислів'я, однак лише за формою та синтаксичною структурою, а зміст висловлювань позбавлений сенсу і не має жодної прагматичної цінності (див. фрагмент 3.7 Додатку А).

M. Smith. – On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

M. Martin. – Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf (Ionesco, CCh, 71).

Ефект створення прислів'я є можливим лише за умови, якщо у фразі поєднано два чи більше простих речення і вони протиставляються за наявності певної подібності представлених явищ. Зазвичай, у реченнях, що зіставляються, простежується використання синтаксичного паралелізму.

У творах франкомовних драматургів-абсурдистів висловлювання мають лише форму прислів'я, проте змістова умова опущена, тому фрази набувають абсурдності і не виправдовують свого призначення. Так, фраза Пана Сміта утворюється синтаксичною структурою PRpers + V + Prép + N, PRpers + V + Prép + N + Prép + N, а висловлювання Пана Мартена – PRdém + V + Adv + N, Adv + V + N. Остання схема синтаксичного паралелізму зазнає трансформації: у другій її частині дієслово та прислівник міняються місцями. Щодо семантичного наповнення речень, то воно аж ніяк не відповідає змісту прислів'я, а є абсурдним.

Щоб надати висловлюванням своїх героїв форми приказок, франкомовні драматурги-абсурдисти вдаються до використання гомеотелевту – повторення в словах однакового афіксу, зберігаючи при цьому синтаксичний паралелізм у структурі двох частин у межах одного речення. Виняток становить лише остання фраза, яка не містить синтаксичного паралелізму і є простим реченням. Як і в разі з прислів'ям, сенс абсурдних приказок відсутній:

Mme Martin. – J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

M. Smith. – Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

M. Martin. – La maison d'un Anglais est son vrai palais (Ionesco, CCh, 73).

Синтаксично фрази будуються за такими схемами, в яких очевидним є використання синтаксичного паралелізму:

1) PRpers + Adj + N + Prép(dans) + N + Conj + N + Prép(dans) + N;

2) Adv + N + Prép(dans) + N + Conj + N + Prép(dans) + N.

У приказці Пані Мартен в іменниках *une chaussette* та *une brouette* використано повтор суфікса -ette, у фразі Пана Сміта дві лексеми речення містять спільний афікс -et, а інші дві – -ait, проте мають однакове звучання. Висловлювання Пана Мартіна містить повтор двох афіксів: -on і -ais. Лише на фонетичному рівні проаналізовані висловлювання можуть справляти враження приказок, бо сенс у них відсутній. А остання фраза з використанням повтору двох афіксів швидше нагадує скоромовку.

Антикомунікація, втрата людиною комунікативної навички можуть проявлятися тоді, коли лише усі учасники діалогу разом можуть утворити хоч якусь фразу:

M. Smith. – C'est !

Mme Martin. – Pas !

M. Martin. – Par !

Mme Smith. – Là !

M. Smith. – C'est !

Mme Martin. – Par !

M. Martin. — *I !*

Mme Smith. – *Ci !* (Ionesco, CCh, 79–80).

У кінцевому підсумку висловлювання має такий вигляд:

Tous ensemble. – C'est par là, c'est pas ici, c'est par là, c'est pas ici, c'est par là, c'est pas ici, c'est par là, c'est pas ici, c'est par là, c'est pas ici, c'est par là, c'est pas ici (ibid., 80).

Наступний діалог із п'єси Е. Йонеско демонструє явище, яке ми також визначаємо як антикомунікацію:

M. Smith. – *Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.*

[illegible][illegible]

За формою та звучанням такі діалоги викликають враження того, що персонажі твору просто виконують вправи з фонетики, вивчаючи звук [k], на що вказують часті повтори одного і того слова чи однієї фрази. Останнє висловлювання нагадує скоромовку з указаним звуком.

Слова *kakatoes* і *cascade* – вигадані, позбавлені семантичного значення, є просто сполученням букв. Проте за формою можна визначити певні граматичні ознаки кожного з цих слів. Це іменники, судячи з уживання *cascades* з прикметником *quelle*. Крім того, *cascade* вжито як в однині, так і в множині, ніби це щось може змінити у висловлюванні. Реальними є лише прикметник *quelle* і іменник *cascade*.

Відмітимо, що характерною рисою такого діалогу є постійне розширення головної фрази з кожною наступною реплікою. Якщо на початку це одне слово, потім словосполучення, то в останній можна простежити

цілу фразу, що повинна була б виражати захоплення, на що вказує емоційне *quelle*. Зауважимо, що граматично висловлювання комунікантів побудовані коректно, проте їхній зміст утрачається, ураховуючи, що половина слів є вигаданою.

Іншим яскравим прикладом зведення розмови до простої фонетичної справи чи підбору скоромовок може слугувати такий ілюстративний матеріал:

Mme Martin. – Touche pas ta babouche !

M. Martin. – Bouge pas la babouche !

M. Smith. – Touche la mouche, mouche pas la touche.

Mme Martin. – La mouche bouge.

Mme Smith. – Mouche ta bouche.

M. Martin. – Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche (Ionesco, CCh, 77).

Речення-скоромовка може мати чітку граматичну форму, проте його змістову частину аж ніяк не можна ідентифікувати як повноцінне висловлювання:

Mme Martin. – Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! (ibid., 76–77).

Висловлювання Пані Мартен справляють враження все тієї ж фонетичної забави через те, що в одному реченні вживається *cacaoyer* n.m. (« arbuste tropical (sterculiacées), dont les fruits sont récoltés pour leurs graines et pour l'enveloppe des graines » [306]), *cacaoyère* n.f. (« plantation de cacaoyers » [там само]), *cacahuète* n.f. (« fruit de l'arachide; graine contenue dans ce fruit » [там само]) і *cacao* n.m. (« graine du cacaoyer qui sert à fabriquer le chocolat » [там само]).

Далі комунікація зводиться до звичайного переліку слів із певним звуком:

Mme Martin. – Bazar, Balzac, Bazaine!

M. Martin. – Bizarre, beaux-arts, baisers! (Ionesco, CCh, 79).

А потім спілкування досягає найнижчого свого рівня, коли слів уже немає, а висловлювання комуніканта перетворюється на набір звуків:

M. Smith. – A, c, i, o, u, a, c, i, o, u, a, c, i, o, u, i!

Mme Martin. – B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z! (ibid.).

У такий спосіб франкомовним драматургам-абсурдистам вдається передати гостру проблему сучасного суспільства – проблему комунікації. Починаючи із зображення труднощів створення комунікативного процесу між людьми, автори французької антидрами зрештою представляють комунікацію такою, що зовсім деградує, втрачаючи ознаки чіткого та зрозумілого мовлення. Це антикомунікація, заперечення людської здатності до спілкування.

3.1.3. Пауза як невід’ємний компонент мовлення антигероїв.

Іншим способом імплікації ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ у творах французького антитеатру виступає незв’язне мовлення. Останнє є результатом надмірного використання пауз у висловлюваннях персонажів французького театру абсурду. Пауза у п’єсах франкомовних драматургів-абсурдистів позначається елементами *le temps* або *pause* у межах висловлювання одного персонажа та *silence* між репліками комунікантів.

Прагматичні цілі паузи в мовленні антигероїв можуть бути різними:

Winnie. – [...] *Je pourrais sans doute* – [...] – *oui, sans doute, hisser cet engin, c’est le moment. [...]. On s’abstient – on se retient – de hisser – crainte de hisser – trop tôt – et le jour passe – sans retour – sans qu’on ait hissé – le mois du monde* (Beckett, BJ, 42).

Героїня п’єси С. Беккета «*Oh les beaux jours*» Вінні вголос розмірковує про своє життя, тому паузи їй необхідні для пошуку необхідних слів і формулювання висловлювання. Проте кожна пауза лише заважає продовжити розпочату думку, довести її до логічного завершення та структурно правильно її оформити.

Мовлення персонажів може повністю базуватися на еліптичних реченнях, розділених паузами: *Winnie. – [...] hé oui [...] pauvre Willie [...] aucun goût [...] pour rien [...] aucun but [...] dans la vie [...] pauvre cher Willie [...] bon qu'à dormir [...] (Beckett, ibid., 14–15).*

У фразях героїні твору С. Беккета опущено головні члени речення, проте зміст не втрачається внаслідок того, що згадується бідолашний Віллі. Стає зрозумілим, що йдеться саме про нього, а цілісність висловлювання зберігається. Крім того, у мовленні Вінні пауза ділить еліптичні фрази на парцеляти *aucun goût [...] pour rien* » та « *aucun but [...] dans la vie* ». Приналежність парцелятів до одного синтаксичного цілого підтверджується контекстом та їхньою синтаксичною будовою.

Пауза може демонструвати не тільки надмірну емоційність мовця, але й обурення водночас: *Vladimir, résolu et bafouillant. – Traiter un homme (geste vers Lucky) de cette façon... je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte!* (Beckett, AG, 270) Владіміра обурює, що Поццо вважає Лакі своїм слугою, блазнем і навіть твариною. Лакі – все ж людина, а тому не заслуговує на таке ставлення.

Часті паузи, незв'язне мовлення, нелогічність викладу інформації та обірвані речення у творах французького антитеатру можуть свідчити не лише про хвилювання мовця, але і про його нестабільний психічний стан. У цьому пересвідчимося на прикладі фрагменту із п'єси Е. Йонеско « La Leçon »: *Le Professeur. – Oh, ça viendra... Du courage... Mademoiselle... Je m'excuse... de la patience... doucement, doucement... Vous verrez, ça viendra... Il fait beau aujourd'hui... ou plutôt pas tellement... Oh ! si quand même. Enfin, il ne fait pas trop mauvais, c'est le principal... Euh... euh... Il ne pleut pas, il ne neige pas non plus* (Ionesco, Ln, 92).

Репліка Вчителя лунає в ситуації, коли завдання, які він їй пропонує Учениці, викликають у неї труднощі. Він намагається підбадьорити дівчинку та заспокоїти її, про що свідчить перша половина висловлювання Вчителя, зокрема вживання іменників *courage* n.m. (« ardeur, énergie dans une entreprise »

[306]) та *patience* n.m. (« *qualité qui fait qu'on persévère dans une activité, un travail de longue haleine, sans se décourager* » [там само]), повтор фрази *ça viendra* та редуплікація *doucement, doucement*. Фактично після кожної короткої репліки Вчитель робить паузи, ніби хвилюється або шукає вдале слово. Така ситуація насторожує, адже перед нами педагог. Хто, як не він, повинен висловлюватися чітко та прозоро і точно без частих пауз. Підозра стосовно персонажа твору посилюється, коли Вчитель різко переходить до іншої теми. Друга частина висловлювання мовця цілком присвячена погоді. Однак фрази, що вжиті Вчителем для опису погоди, можна назвати банальними, надто загальними та примітивними. Навіть така тема є складною для Вчителя. Він знову робить паузи, а щоб надати собі більше часу для пошуку відповідних слів, використовує *Euh... euh....*

Мовлення людини безпосередньо відображає її сутність. Доказом цього є проілюстрований приклад висловлювання одного з персонажів Е. Йонеско. Його стиль розмови відразу викликає підозру та недовіру, які підтверджуються вкінці п'єси « *La Leçon* », коли ми дізнаємося, що Вчитель – ніхто інший, як серійний убивця.

Таким чином, використання паузи в мовленні персонажів французької драматургії абсурдизму виступає ще одним моментом реалізації ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ як вияву втрати людської здатності до спілкування.

3.1.4. Авторозмова та діалог з невидимим адресатом. Руйнування комунікативної навички людини може бути представлене у вигляді автокомунікації. Остання має місце тоді, коли адресант і адресат є однією особою. Не маючи співрозмовника, персонажі французького театру абсурду ведуть бесіду з собою, адже спілкуватися з іншими немає можливості, навички або бажання:

Winnie. – [...] On ne peut pas rester sourd. (Un temps.) Que de fois j'ai dit... (un temps.)... je dis, que de fois j'ai dit. Reste sourde, Winnie, t'occupe pas, dors et

veille, comme ça te chante, ouvre et ferme les yeux, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux (Beckett, BJ, 65).

На спрямування висловлювання Вінні до самої себе вказує звертання з її іменем *Winnie*, особовий займенник 2 ос. одн. *te* та наказовий спосіб дієслова *rester* v.intr. Серед синтаксичних фігур, у фразах героїні простежується використання поліптоту та дистантного повтору. Уживання дистантного повтору *comme ça te chante* надає висловлюванню Вінні ліричності та зворушливості. Поліптот як синтаксична фігура, що являє собою повтор слова у різних його граматичних формах, виражено різними граматичними формами дієслова *rester* v.intr., яке спочатку вжито в інфінітиві дійсного способу (*rester*), а потім – у наказовій формі дійсного способу (*reste*).

Вінні розпочинає свій день саме зі звертання до самої себе: *Winnie. – [...] Commence, Winnie. (Un temps.) Commence ta journée, Winnie* (ibid., 13). Вона навіть саму себе заохочує до продовження розмови, на що може вказувати дієслово *continuer* v.tr. в наказовій формі дійсного способу, ужите в одній фразі зі звертанням "Вінні": *Winnie. – [...] Vieilles choses. (Un temps.) Vieux yeux. (Un temps long.) Continue, Winnie* (ibid., 17).

У французькій драматургії абсурдизму можливим є навіть спілкування з невидимою особою. Коли один із комунікантів є невидимим або уявним, то йдеться про ще один доказ руйнування живого спілкування. Прикладом цього може слугувати фрагмент п'єси Е. Йонеско

Le Vieux, à la dame invisible. – Vous avez eu beau temps?

La Vieille, à la même. – Vous n'êtes pas trop fatigué?.. Si, un peu.

Le Vieux, à la même. – Au bord de l'eau...

La Vieille, à la même. – Trop aimable de votre part.

Le Vieux, à la même. – Je vais vous apporter une chaise (Beckett, Ch, 31).

У розмові беруть участь три комуніканти: Старий, Стара та невидима пані. Останню не лише не видно, але і не чути. Однак висловлювання Старого та Старої лунають так, ніби вони її чують і дійсно спілкуються з нею. Незважаючи на те, що участь панянки в розмові є уявною, спілкування між

усіма трьома комунікантами є доволі зрозумілим, адже висловлювання Старого та Старої так чи інакше виражають певну смислову реакцію на сказане невидимою гостею. Так, за репліками-відповідями Старого та Старої можна відтворити чи принаймні припустити те, про що говорить невидима пані.

Така структура розмови є надзвичайно абсурдною. У комунікації заявлені лише двоє учасників, про що свідчить проілюстрований фрагмент п'єси, проте комуніканти не спілкуються між собою, а ведуть бесіду лише з третьою невидимою особою. У цілому така розмова викликає подив і посмішку: двоє літніх людей ніби граються в дитячі ігри, вигадуючи собі співрозмовників.

Припустимо, що в такий спосіб франкомовні драматурги-абсурдисти знову піднімають питання про те, що люди не вміють спілкуватися одне з одним. Нам завжди треба когось вигадувати чи уявляти, ніби це простіше. З реальними співрозмовниками все важче знаходити спільні теми для розмови, слухати їх та висловлювати власну думку. Отже, автокомунікація та розмова з невидимим адресатом імплікують один із моментів розгортання ТКІ АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму.

3.2. Причини порушення правил кооперації в міжособистісному спілкуванні персонажів театру абсурду

У мовленні персонажів французьких антип'єс простежуються певні порушення загальноприйнятих правил і норм структурування комунікативного акту та поведінки комунікантів, направленої на досягнення успішної комунікації. Та чи інша комунікативна ситуація у творах франкомовних абсурдистів має свої причини недотримання правил кооперації в спілкуванні між антигероями.

Так, інтерактивна схема "запитання – запитання" представляє недотримання традиційного перебігу розмови за схемою "запитання – відповідь":

L'Employé. – [...] Je vous ai connue, je veux dire aperçue, enfin ... admirée il y a déjà longtemps.

Lili, railleuse. – Avant le déluge ou après ?

L'Employé. – Comment, vous vous rappelez ?

Інтерактивна схема "запитання – запитання" дедалі частіше стає нормою в мовленні французьких антигероїв

La Mère. – Vous voulez occuper l'appartement d'en face ?

Le Premier Venu, sérieux. – Est-il assez vaste pour qu'on puisse y installer des bureaux ?

La Mère. – Ah, vous êtes le chef d'une grande entreprise ?

Le Premier Venu, mystérieux. – Peut-être... (Adamov, INV, 73).

Три репліки із чотирьох, що представляють діалог Матері та Першого Зустрічного, вжито у формі запитання. Причому перша пара персонажних висловлювань демонструє порушення структури діалогу, оскільки запитання не можуть йти одне за одним (*La Mère. – Vous voulez occuper l'appartement d'en face? – Le Premier Venu, sérieux. – Est-il assez vaste pour qu'on puisse y installer des bureaux?*). Дві наступні репліки містять запитання, відповідь на яке є неконкретною (*Peut-être... – "Можливо..."*) і порушує правила відношення та кількості успішного спілкування.

Цьому є логічне пояснення, що впливає з комунікативної ситуації. Два співрозмовника є впевненими в собі людьми, що чітко слідують власній поставленій меті. Кожен із них має на меті отримати від іншого максимум інформації, яка їх цікавить. Мати хоче знати все про нову їй людину: хто вона, чим займається, з якою метою приїхала. Перший Зустрічний намагається з'ясувати, чи вдалим є місце для розвитку його справи.

Кмітливішим і вправнішим комунікантом у досягненні мети виявилася Мати. Хоча конкретної та однозначної відповіді на своє останнє запитання вона не отримала, проте дізналася більше, ніж Перший Зустрічний від неї. Останній не отримав навіть мінімуму інформації про приміщення, яке його цікавить. Проте своїми ж питаннями розкрив власні таємниці.

Розпитуючи про сусідню квартиру та її можливості щодо розміщення в ній офісу, він мимоволі промовив "так" і дав зрозуміти, що займається підприємницькою діяльністю.

У творах франкомовних авторів драматургії абсурдизму діалог може будуватися за такою схемою: запитання – запитання, відповідь – відповідь:

Hamn. – [...] Pourquoi restes-tu avec moi?

Clov. – Pourquoi me gardes-tu?

Hamn. – Il n'y a personne d'autre.

Clov. – Il n'y a pas d'autre place (Beckett, FP, 148).

Так, на своє запитання Хам чує запитання від Клова. Лише після того, як Клов отримує відповідь на своє запитання, він, у свою чергу, відповідає на запитання Хама. Така структура розмови надає комунікації напруженого тону та свідчить про недовірливі або ж ворожі відносини між учасниками діалогу.

Однак причини та вияви порушення правил кооперації в спілкуванні персонажів французького театру абсурду можуть виражатися за відсутності спільних цілей у розмові, при прояві відмови від спілкування, домінування одного з комунікантів та ігнорування етикетних норм під час комунікації.

3.2.1. Відсутність спільної комунікативної мети. У французькій драматургії абсурдизму перешкоду на шляху досягнення успішної комунікації становлять, перш за все, різні комунікативні цілі, які переслідують учасники діалогу. Коли комуніканти не спроможні і не бажають дійти спільної мети в спілкуванні, це приводить до неможливості повноцінної реалізації останнього:

Pierre. – [...] Il faut que je parte le plus vite possible.

Agnès. – Mais pas tout de suite ?

Tradel. – Vous n'allez pas partir quand les papiers peuvent nous être enlevés d'un moment à l'autre.

La Mère. – Tu resteras longtemps absent.

Pierre. – Rassurez-vous. Je n'ai pas envie d'aller loin. Je veux seulement passer quelques jours là (il désigne la porte du fond) dans le réduit.

Agnès. – Mais on ne peut pas vivre là-dedans. Tu étoufferas.

La Mère. – On peut rendre la pièce plus habitable.

Tradel. – Mais où mettrez-vous les papiers ?

Pierre. – Je ne les emporterai pas. C'est le seul moyen pour moi de ne pas retomber dans la dispersion.

[...]

Tradel, barrant le chemin à Pierre. – Vous ne savez pas ce que vous faites !

Agnès (elle va se mettre ses mains sur les épaules de Pierre qui ne se décide pas à sortir). – N'y va pas.

Pierre, se dégageant doucement de l'étreinte d'Agnès. – Tu peux m'attendre en toute tranquillité. [...]

La Mère. – Je vais m'arranger pour chauffer la pièce.

Pierre. – Pas maintenant, je vous en prie. Plus tard, nous verrons.

La Mère. – Je t'apporterai tes repas aux heures habituelles.

Pierre. – Je vous demanderai surtout de ne jamais me parler.

[...]

Pierre va brusquement à la porte du fond et sort.

[...]

La Mère. – Je n'ai pas voulu m'opposer à la volonté de Pierre. Personne, d'ailleurs, n'en a pas le droit ni le moyen (Adamov, INV, 86–88).

Учасники діалогу пов'язані певними соціальними та сімейними зв'язками, які під час розмови формуються попарно: П'єр – Агнес, П'єр – Мати, П'єр – Традель. Перші двоє доводяться один одному чоловіком і дружиною, другі – матір'ю та сином, а остання пара має дружні стосунки та спільну справу.

Комунікативна ситуація розвивається навколо заяви П'єра про його бажання усамітнитися на певний час. Реакція на таке повідомлення кожного з учасників розмови є різною, оскільки різними є їхній зв'язок із П'єром та ставлення до нього, а тому й комунікативні цілі Агнес, Матері та Траделя

відрізняються. Отже, П'єр виступає центральним учасником комунікативного акту, хоча швидше пасивним. Він не намагається керувати розмовою, а лише дає відповіді на запитання або коментарі на ті чи інші зауваження.

Агнес і Традель займають позицію протестуючих, а Мати підтримує свого сина. Хоча дружина та товариш П'єра відстоюють одну думку в процесі комунікативного акту, проте їхні власні цілі не збігаються. Агнес кохає свого чоловіка, дійсно хвилюється за нього, а тому не може допустити, щоб він провів невизначений термін у комірчині, яка не обладнана для життя. Агнес намагається переконати свого чоловіка, запевняючи його, що така кімната не придатна для нормального існування, там неможливо дихати. Не досягнувши бажаного, жінка вдається до благання, однак рішучого та невідступного, про що свідчить МА директива *N'у va pas*, виражений наказовою та заперечною формою дієслова. Однак і після цього П'єр невблаганний. Відсутність подальшої участі Агнес у комунікативному акті може означати лише те, що жінка змирися, занепала духом і відмовилася від подальшої битви.

Традель, займаючись спільною справою з П'єром, намагається відмовити останнього від задуманого не в результаті того, що він переймається здоров'ям та долею свого друга, а з тієї причини, що боїться залишитися без паперів, над якими вони працювали разом із П'єром. Для досягнення комунікативної мети Траделя використано МА директива, що виражено стверджувальним, розповідним реченням, яке в цій комунікативній ситуації відіграє прагматичну роль наказу, МА інтерогативу, представленого в діалозі запитальним реченням, та МА експресиву, який виражено окличним реченням. Останній МА передає емоційний стан мовця. Спроби Траделя також виявилися марними, проте одне його тішить – папери залишаються з ним.

Позицію, абсолютно протилежну тій, яку займають Агнес і Традель, відстоює Мати. Вона владна жінка, за будь-яку ціну залюбки позбавиться свого сина, щоб стати справжньою господинею дому. Добре усвідомлюючи, що її син наразі психічно не дуже здоровий, вона погоджується з його

бажанням усамітнитися та залишити сам на сам зі своїми думками. Мати готова зробити все для сина, аби він швидше здійснив задумане. МА декларатива, що належать Матері, представляють заяви Матері щодо облаштування кімнат. Вона береться зробити кімнату придатнішою для проживання та обігріти її. МА репрезентатива, виражений останньою реплікою діалогу, звучить із вуст Матері як виправдання. Вона намагається відволікти Агнес і Траделя від думок про те, що вона погана мати, і прагне подати себе так, ніби вона у всьому підтримує свого сина. Мати підсилює свою слабкість і виправдовує власну бездіяльність твердженням про те, що не тільки вона, але і будь-хто інший не має ані права, ані можливості суперечити П'єру.

Коли комунікативні цілі учасників діалогу не збігаються, їхні репліки можуть звучати паралельно і не перетинатися

Estragon. – Je m'en vais.

Vladimir, apercevant le chapeau de Lucky. – Tiens !

Estragon. – Adieu.

Vladimir. – Le chapeau de Lucky ! [...] C'est parfait !

Estragon. – Tu ne me verras plus.

Vladimir. – Je ne me suis donc pas trompé d'endroit (Beckett, AG, 312).

Естрагон і Владімір виступають комунікантами єдиної комунікативної ситуації. Владімір намагається з'ясувати, де вони зараз перебувають, а Естрагон усіляко привертає до себе увагу. Роблячи заяву про те, що він іде геть, Естрагон хоче, щоб Владімір стримав його, благав залишитися. Проте очікування не виправдали себе. Помітивши шляпу Лакі, яка була ознакою того, що вони вже тут були, Владімір, не чуючи категоричного повідомлення, намагається привернути увагу до своєї знахідки, використовуючи метакомунікативне звертання *Tiens!* ("Дивись!").

Естрагон все ж дотримується своєї мети і, щоб підтвердити серйозність свого рішення, промовляє фразу *Adieu*, яка представлена формулою прощання. Однак знову не отримує жодної реакції у відповідь, адже Владімір повністю зайнятий шляпою, яку знайшов, і його радості немає меж, що підтверджують

окличні речення *Le chapeau de Lucky!* і *C'est parfait!*, які будують його висловлювання. Естрагон знову йде в бій. Він удається до тактики погрози, яка звучить у його репліці *Tu ne me verras plus* ("Ти мене більше не побачиш"). Проте навіть після цього йому не щастить. Владімір знову сам на сам зі своїми думками. Він нарешті зрозумів, що мав рацію і вони не помилилися місцем.

Таким чином, різні комунікативні цілі співрозмовників призводять до неуспішності спілкування. Жоден із учасників діалогу не досягає своєї власної мети, яку він переслідував упродовж розмови, а сама комунікація, у цьому разі, втрачає сенс.

3.2.2. Відмова від спілкування. Інколи у творах французького театру абсурду спілкування між персонажами є неможливим у результаті небажання одного з комунікантів підтримати розмову:

Le Premier Venu, à Agnès. – J'ai déjà entendu parlé de ça. Il paraît que c'est bien.

Agnès. – Je ne l'ai pas lu (Adamov, INV, 78).

Комунікативна ситуація відбувається за обставин, коли Агнес тримає в руках книгу. Перший Зустрічний намагається розпочати розмову, виявляючи зацікавлення книгою та коментуючи позитивні відгуки про неї. Дівчина йому подобається, і він ладен на все. Проте у відповідь отримує коротку репліку, яка не залишає чоловікові жодної надії. Заперечна форма дієслова, ужита у висловлюванні Агнес (*Je ne l'ai pas lu*), є остаточною крапкою у розмові. Вона не читала цієї книги, принаймні так каже, але тема спілкування знищена, а разом із нею – і мета Першого Зустрічного.

Небажання учасника діалогу продовжувати розмову може виражатися короткою реплікою:

Hamt. – As-tu jamais pensé à une chose?

Clov. – Jamais (Beckett, FP, 176).

Лаконічна відповідь Клова *Jamais* ("Ніколи"), виражена прислівником із заперечним значенням, є категоричною і не дає шансів співрозмовнику

продовжити комунікацію. Клов навіть не поцікавився, що саме має на увазі Хам, який смисл він вкладає в поняття *une chose*. Клов обирає можливість відразу ж припинити розмову, показуючи таким чином Хаму свою незацікавленість у подальшому перебігу розмови та оберігаючи себе від можливих запитань, що можуть бути неприємними для нього.

Незацікавленість одного з учасників діалогу в розмові може виражатися не короткими та категоричними репліками, а у виборі дещо іншої тактики. Комунікант просто вдає, що не чує чи не почув свого співрозмовника, або ж перешкоджає спілкуванню непорозумінням:

Hamm. – Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi. Je ne sais pas ce qui s'est passé. (Un temps.) Tu sais ce qui s'est passé, toi ? (Un temps.) Clov !

Clov. – Tu veux que je regarde cette ordure, oui ou non ?

Hamm. – Réponds d'abord.

Clov. – Quoi ?

Hamm. – Tu sais ce qui s'est passé ?

Clov. – Où ? Quand ?

Hamm. – Quand! Ce qui s'est passé ! Tu me comprends ? Qu'est-ce qui s'est passé ? (Beckett, FP, 205–206)

Хам як один із учасників діалогу надзвичайно цікавиться тим, що ж сталося, що виражено питанням *ce qui s'est passé*. Він також бажає отримати відповідь негайно, про що свідчить повтор цієї фрази майже в кожній репліці Хама. Клов, співрозмовник Хама, ніби ігноруючи його бажання, не дає прямої відповіді. Спочатку він намагається відволікти Хама, ставлячи своє власне запитання, що могло б змінити русло розмови. Категоричність та серйозність свого запитання Клов демонструє частками альтернативи *oui ou non*.

Хам на це не зважає і не відступає від свого, нагадуючи Клову, що спочатку він повинен відповісти на його запитання, що ілюструє МА директиву, виражений наказовим реченням *Réponds d'abord* ("Відповідай негайно"). Далі Клов удає, що не почув запитання Хама (*Quoi?* – "Що?").

Потім Клов вимагає деталізувати запитання, що виражає репліка *Où? Quand?* ("Де? Коли?"). Клов досягає свого: Хам розлючений, знову повторює своє запитання, проте усвідомлює, що Клов його не розуміє: *Tu me comprends?* ("Ти мене розумієш?").

Для швидкого завершення розмови та як натяк на небажання вести бесіду герої французьких антидрам використовують непрямі висловлювання. Найчастіше це явище має місце у відповіді на поставлене запитання, як це демонструє представлений нижче діалог:

L'Employé. – [...] Pardon, Monsieur, quelle heure peut-il être?

Le Commissionnaire. – Vous avez une horloge juste en face (Adamov, PRD, 12).

На питання Службовця "Яка зараз година?" очікуваною є відповідь, яка містила б точну або приблизну годину, або ж фраза "Я не знаю". Однак Комісіонер, перебуваючи в поганому настрої або ж просто непривітний до незнайомців і позбавлений хороших манер та відчуття такту, промовляє: "Годинник прямо перед Вами". Непряма відповідь у цьому прикладі діалогу свідчить про небажання людини спілкуватися і про її прагнення уникнути будь-який зайвих запитань.

Непряма відповідь на запитання може виражати категоричну відмову підтримати бесіду:

Hamm. – A part ça, ça va?

Clov. – Je ne me plains pas.

Hamm. – Tu te sens dans ton état normal ?

Clov. – Je te dis que je ne me plains pas.

Hamm. – Moi je me sens un peu drôle (Beckett, FP, 147).

Репліка Клова *Je ne me plains pas* ("Я не скаржуся") є непрямым висловлюванням, оскільки не містить конкретної відповіді на поставлене запитання. Хам не відступає і інтерпретує своє запитання по-іншому, на що отримує аналогічну відповідь.

Розчарований своїм безініціативним співрозмовником, Хам сам відповідає на власне запитання так, ніби й не сподівався отримати відповідь від Клова, а поставлені запитання були лише приводом, щоб самому повідомити про те, що він почувається сьогодні якимось дивно (*Moi je me sens un peu drôle*).

Отже, відмова від спілкування, небажання його продовжувати чи розпочинати репрезентують неуспішне спілкування, а також безініціативну людину в ньому. Така комунікативна особистість, як і сама комунікація, є неуспішною.

3.2.3. Домінування одного з учасників діалогу. У французькій драматургії абсурдизму нерішучість мовця надає можливість контролювати перебіг розмови іншим комунікантам. Яскравим прикладом такої комунікативної ситуації є фрагмент твору А. Адамова « La Parodie »:

L'Employé. – Décidément, j'ai de la chance aujourd'hui. Vous allez comprendre tout de suite... C'est un peu compliqué peut-être, mais, enfin... en deux mots... je voudrais savoir...

Le Journaliste. – Ce que je lis ? Rien de plus facile. C'est un de ces magazines qui se piquent de donner une image assez complète de la vie, (Il rit) et le plus curieux, c'est qu'il n'y réussissent pas si mal. Regardez: (Il montre le magazine.) Empoisonnements ratés, sauvetages malheureux, catastrophes de chemin de fer prévues et qui arrivent vraiment...

L'Employé. – Excusez-moi. Mais vous allez comprendre tout de suite... Je voudrais savoir...

[...]

Le Journaliste. – Pourquoi le temps passe si vite ?

L'Employé. – Oui, bien sûr, mais ce n'est pas... Je voulais savoir...

Le Journaliste. – Savoir, encore savoir ! Vous êtes insatiable !

L'Employé. – L'avez-vous vue ? (Adamov, PRD, 27)

Передусім проілюстрований уривок п'єси демонструє розмову приречену на неуспішність. Це зумовлено сутнісними характеристиками комунікантів: Службовець – нерішучий і боязкий, а Журналіст – владний і самовпевнений. Контроль над розмовою повністю у руках Журналіста, саме він диктує правила. Крім того, успішність спілкування стає неможливою внаслідок того, що комуніканти переслідують різні комунікативні цілі. Службовець прагне дізнатися про місцеперебування своєї коханої, а Журналіст намагається за будь-якої ціни відволікти його від думок про неї.

Контроль над розмовою Службовець утрачає вже після першої своєї репліки, де демонструє невпевненість у собі, хвилювання, що проявляються у його незакінчених та незв'язних реченнях (*Vous allez comprendre tout de suite..., mais, enfin... en deux mots... je voudrais savoir...*). З таким співрозмовником Журналіст легко перехоплює ініціативу, обриваючи Службовця напівслові (*Ce que je lis ?*). Журналіст вправно нівелює ситуацію, удаючи, що допомагає нерішучому співрозмовнику закінчити речення, проте на цьому не зупиняється. Журналіст сам відповідає на своє ж вигадане запитання. Володіючи ситуацією та слабким суперником, герой п'єси надає надзвичайно розгорнуту відповідь, намагаючись таким чином відволікти Службовця від справжньої теми розмови. Лише невелика пауза в монологі Журналіста дозволяє іншому комуніканту вставити слово.

Службовець вибачається за свою нетактовність (*Excusez-moi*), незважаючи на те, що Журналіст учинив з ним так само. Однак перепросити – це все, на що спромігся невпевнений у собі мовець. Його речення знову нечіткі та незв'язні (*Mais vous allez comprendre tout de suite... Je voudrais savoir...*). Журналіст не зволікає. Удаючи замріяного, він ставить риторичне запитання філософського змісту *Pourquoi le temps passe si vite?* ("І чому так швидко минає час?"), переслідуючи свою власну мету – не дозволити Службовцю щось дізнатися про його кохану.

Службовець, у свою чергу, виявляється хорошим співрозмовником. Він передусім погоджується з роздумами Журналіста, але не відступає

від свого (*Oui, bien sûr, mais ce n'est pas... Je voulais savoir...*). Однак його суперник – справжній стратег. Журналіст, Удаючи, що йому увірвався терпець від надокучливого співрозмовника, розігрує обурення, про що свідчать МА експресива, виражені окличними реченнями *Savoir, encore savoir!* ("Знати, знову це "знати"!") і *Vous êtes insatiable!* ("Які Ви невгамовні!"). Та Службовець на це не зважає і нарешті ставить таке довгоочікуване ним запитання.

У цілому проілюстрований діалог вважається таким, що є неуспішним. З комунікативної точки зору на це є принаймні три причини. По-перше, учасники діалогу переслідували різні комунікативні цілі. По-друге, співрозмовники не є рівнозначними за своїми комунікативними якостями. І, по-третє, кожен із комунікантів порушує головні постулати успішного спілкування. З боку Службовця не дотримано принцип способу дії (розмовляти чітко, ясно та логічно), а Журналіст ігнорує принцип кількості (надлишок інформації).

Розглянемо інший діалог:

Agnès (elle marche au hasard, d'un pas hésitant). – Je ne vois pas la machine à écrire. [...] D'autant plus que je venais justement pour vous l'emprunter... J'ai essayé d'en louer dans différents bureaux, mais...

La Mère. – Je sais, on n'en trouve nulle part.

Agnès, bafouillant. – Oui... Nous sommes dans tel embarras que je me suis permis... Pierre s'en sert beaucoup, je sais. Mais nous ne la garderons pas longtemps. Juste quelques jours...

L'Amie. – Nous n'espérons plus vous revoir (Adamov, INV, 96).

Потрапивши в скрутне матеріальне становище, Агнес, яка покинула свого чоловіка та його дім, змушена була повернутися в пошуках допомоги. Її зустрічають Мати і Подруга, які не дуже раді її бачити. Розпочинаючи розмову, Агнес прагне пояснити ситуацію, в яку вона потрапила. Проте хвилювання від усвідомлення принизливості свого прохання про допомогу відбиваються на її мовленні. Вона не може закінчити речення та робить паузи (*D'autant plus*

que je venais justement pour vous l'emprunter... J'ai essayé d'en louer dans différents bureaux, mais...). Такою нерішучістю Агнес скористалася Мати, яка перебиває її, ніби допомагаючи їй закінчити фразу (*Je sais, on n'en trouve nulle part*). Насправді ж вона намагається чим швидше її здихатися, а крім того, показати, хто контролює ситуацію та хто господар у домі. Завершуючи висловлювання Агнес, Мати таким чином проявляє неповагу до неї, навіть не приховуючи цього. Агнес прийшла просити допомоги. Мати в змозі їй допомогти, адже в неї є друкарська машинка П'єра, якою він майже не користується. Все, що вміє робити Агнес – друкувати. Саме в такий спосіб вона прагне виправити своє скрутне становище. Проте Мати – невблаганна.

Агнес знову розпочинає речення, однак хвилювання не минає (*Oui... Nous sommes dans tel embarras que je me suis permis... Juste quelques jours...*). Тепер ініціативу в розмові на себе бере Подруга. Вона перебиває молоду жінку, скориставшись її ваганнями, і різко змінює тему. Репліка Подруги *Nous n'espérons plus vous revoir* ("Ми не сподівалися знову Вас побачити") формально має позитивне забарвлення, ніби вони з Матір'ю чекали на неї та переживали за неї. Однак стосунки, що склалися між Агнес і Матір'ю, надають фразі іншого прагматичного спрямування. Висловлювання Подруги звучить неприязно, так, ніби жінки бажали б ніколи більше її не бачити.

У проілюстрованому фрагменті, як і в більшості діалогів французького театру абсурду, правила кооперації порушуються. З боку Агнес – правило способу дії. Молода жінка говорить незв'язно, її думки логічно не пов'язані, причиною чого є її хвилювання та незручна для неї ситуація. З боку Подруги – постулат відношення, що проявляється в різкій зміні головної теми розмови.

Таким чином, у французькій драматургії абсурдизму домінування одного з учасників діалогу відбувається тоді, коли інший є слабшим емоційно або за характером, за вмінням контролювати перебіг розмови, що робить неможливою успішність спілкування.

3.2.4. Ігнорування етикетних норм спілкування. Інколи мовлення героїв французького театру абсурду зовсім суперечить їхньому соціальному статусу і, таким чином, порушує етикетні норми спілкування, що у свою чергу, веде до підсилення абсурдності комунікативної ситуації та спілкування в цілому:

Mary. – Pourquoi êtes-vous venu si tard! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris? asseyez-vous quand même là, et attendez, maintenant (Ionesco, CCh, 23).

Марі – служниця, а звертається до прибулих гостей невіжливо і нетактовно. Своє висловлювання вона розпочинає з МА експресива *Pourquoi êtes-vous venu si tard!* ("Чому ви прийшли так пізно!"), що виражений оклично-запитальним реченням з докором і свідчить про негарний тон у поведінці прислуги. Далі слідує різке зауваження *Vous n'êtes pas polis* ("Ви нечемні") з приводу невихованості Пана та Пані Мартен, до яких і спрямоване висловлювання служниці. Марі не нехтує також можливістю промовити фразу повчального та категоричного характеру *Il faut venir à l'heure* ("Треба вчасно приходити"), яка вводиться безособовою конструкцією *Il faut* ("треба"). Потім ідуть погрозливе *Compris?* ("Зрозуміло?") та МА директива *asseyez-vous quand même là, et attendez, maintenant* ("та вже сідайте ось там і чекайте"), виражений реченням, у якому головні дієслова вжито в наказовій формі.

Така поведінка служниці є просто неприпустимою і порушує загальноприйняті правила етикету та спілкування в цілому. Замість того, щоб ввічливо прийняти гостей, запропонувати щось випити, поки вони будуть чекати господарів, Марі нахабно та зухвало їх повчає.

У мовленні персонажів французького антитеатру можуть простежуватися різні тактики і стратегії комунікантів стосовно загальноприйнятих правил етикету:

Mme Smith et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements.

Mme Smith. – Bonsoir, chers amis ! excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.

M. Smith, furieux. – Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi êtes-vous venus en retard ? (Ionesco, CCh, 33)

Так, із вуст Пані Сміт лунають висловлювання, що переповнені формулами та синтаксичними структурами ввічливості, тоді як на противагу їй Пан Сміт проявляє нетактовність у ставленні до гостей, порушуючи таким чином правила етикету.

Пані Сміт правильно будує своє звернення до прибулих Пана та Пані Мартен, розпочинаючи його з привітання та звертання *chers amis* ("любі друзі"), яке створює сприятливі умови для подальшого проведення вечора та бесіди зокрема. Далі господиня не забуває перепросити за те, що вони змусили гостей чекати. Фраза *vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit* ("проявити повагу, на яку ви заслуговуєте") свідчить про те, що Пані Сміт вважає своїх гостей поважними та шанованими людьми, які заслуговують на найкращий прийом. Уживаючи дієслово *vouloir* v.tr. в Imparfait de l'Indicatif (*vous vouliez bien*) у своєму висловлюванні, господиня продовжує тактику ввічливості.

Однак позитивне враження, що склалося про поведінку Пані Сміт, після закінчення останньої фрази виявляється хибним. Господиня дому заявляє, що для таких почесних гостей вони з Паном Смітом вирішили навіть переодягнутися у святкове вбрання (*nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala*). Проте ремарка автора вище спростовує такий факт, адже герої з'являються на сцені без жодних змін в їхньому одязі (*sans aucun changement dans leurs vêtements*). Така суперечність у словах і діях господині зводить нанівець усі її прагнення вдати щирість, люб'язність і повагу до гостей.

Щодо Пана Сміта, то він навіть не намагається щось удавати. Його репліки чіткі та погрозливі. Навіть не привітавшись, він докоряє гостям за те, що вони запізнилися, і він довгий час голодний. Зауваження господаря суперечать тому, що раніше було сказано його дружиною. Зі слів Пані Сміт саме вони з чоловіком змусили гостей чекати, а Пан Сміт стверджує, що подружжя Мартенів прийшло невчасно. Дотримуючись слів Пані Сміт та того факту, що господарі з'являються на сцені пізніше за Мартенів, можна стверджувати, що висловлювання докору Пана Сміта не лише нетактовне, але і безпідставне.

Створюючи такими свої діалоги, франкомовні драматурги-абсурдисти підтверджують, що надввічливість – це не завжди добре:

Le Professeur. – Puis-je donc vous demander de vous asseoir... là... Voulez-vous me permettre, Mademoiselle, si vous n'y voyez pas d'inconvénients, de m'asseoir en face de vous?

L'Élève. – Certainement, Monsieur. Je vous en prie (Ionesco, Ln, 95).

Учасниками комунікативної ситуації є Вчитель і Учениця. Уже перша формула ввічливості *puis-je donc vous demander* ("чи міг би я Вас попросити"), представлена запитальним реченням з інверсією, викликає здивування від увічливості, яка буквально виражає приниження. Соціальні ролі, що їх виконують комуніканти, дещо не відповідають комунікативній ситуації, що склалася. Учитель повинен контролювати урок і бути наставником для учнів, а не навпаки.

Наступна фраза, перенасичена конструкціями *voulez-vous me permettre* ("чи не бажаєте Ви мені дозволити") та *si vous n'y voyez pas d'inconvénients* ("якщо Ви у цьому не вбачаєте незручність"), зовсім збиває з пантелику. Учитель у класичному розумінні не повинен так вести розмову зі своїми учнями. Його мета абсолютно протилежна тій, яку переслідує Вчитель Е. Йонеско. Педагог повинен бути суворим, чітким, проте тактовним у своїх проханнях, уміти висловлюватися таким чином, щоб установити потрібну дистанцію між собою та тим, хто навчається, і щоб викликати повагу до своєї

особистості. Учитель із п'єси «La Leçon» швидше нагадує беззахисного хлопчика, який зробив шкоду і не знає, як перепросити. Учитель продовжує свою тактику в поведінці з Ученицею і надалі. Тепер він просить дозволу Учениці розпочати урок (*pouvons-nous commencer?*) і навіть перепитує, чи не буде це їй нудно (*si cela ne vous ennuie pas*), про що свідчить такий фрагмент:

Le Professeur. – Parfait, Mademoiselle. C'est parfait. Alors, si cela ne vous ennuie pas ... pouvons-nous commencer ?

L'Élève. – Mais oui, Monsieur, je suis à votre disposition, Monsieur.

Le Professeur. – A ma disposition ?... (Lueur dans les yeux vite éteinte, un geste, qu'il réprime.) Oh, Mademoiselle, c'est moi qui est à votre disposition. Je ne suis que votre serviteur (Ionesco, Ln, 96).

Після фрази Учениці *je suis à votre disposition* ("я у вашому розпорядженні") Учитель зовсім втрачає розум. Він ще раз перепитує *A ma disposition?*, ніби щоб переконатися в почутому. Промовляючи свою фразу, Учениця навіть не підозрює, що підписує собі смертельний вирок, бо Вчитель розтлумачить її як зелене світло на шляху до її молодого тіла та юного життя. Від удячності Вчитель готовий навіть назватися слугою Учениці, що він і робить (*Je ne suis que votre serviteur*). Так, надмірна ввічливість у поведінці комунікантів або недотримання правил етикету під час розмови підкреслює основну рису персонажного мовлення у творах франкомовних драматургів-абсурдистів – абсурдність – та порушує постулати та принципи успішного спілкування.

Основні комунікативно-прагматичні характеристики персонажного мовлення французької драматургії абсурдизму надали можливість простежити способи реалізації ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ, який імплікує гостру проблему сучасності – проблему спілкування, і розгортає ТКІ АНТИЛЮДИНА на комунікативному рівні.

Висновки до розділу 3

1. Лінгвопрагматичний ракурс розгляду текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА представлено комунікативними та синтаксичними засобами його імплікації в персонажному мовленні творів французького театру абсурду. Ідею руйнування міжособистісного спілкування та втрати комунікативної компетенції мовця втілює ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ в рамках розгортання ТКІ АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму. Комунікативна реалізація ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ здійснюється при порушенні принципу кооперації в міжособистісній інтеракції персонажів, у використанні абсурдних і непрямих висловлювань, створенні ефекту антикомунікації, авторозмови та розмови з невидимим адресатом.

2. Абсурдність – провідна риса мовлення персонажів французьких антип'єс. Абсурдність персонажного мовлення у французькій драматургії абсурдизму полягає в тому, що в спілкуванні між антигероями використовуються абсурдні висловлювання або діалоги, в яких недотримуються логічні та семантичні зв'язки слів, а інформаційне наповнення абсолютно не відповідає реальній дійсності. Зміст таких висловлювань та діалогів базується виключно на суперечливості та протиріччі фактів, а їхня прагматична цінність утрачається.

3. Спілкування, що не виконує свого первинного призначення та відображає втрату людиною здатності й бажання до повноцінної комунікації, є антикомунікацією. У персонажному мовленні авторам французької антидрами вдалося відобразити деградацію людського спілкування – від складності комунікантів підтримати розмову до повної втрати членороздільного мовлення.

4. У творах франкомовних драматургів-абсурдистів ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ реалізується в авторозмові персонажів французької антидрами та розмові з невидимим адресатом. Авторозмова є комунікацією антигероя із самим собою. Інше явище має місце тоді, коли один із комунікантів є уявним або ж невидимим. При чому реальні учасники діалогу не спілкуються

між собою, а ведуть бесіду з невидимим комунікантом. Авторозмова та розмова з невидимим адресатом демонструють утрату людиною здатності та бажання до спілкування.

5. Для спілкування персонажів французького театру абсурду властивими є порушення правил досягнення успішної комунікації. Причини такого явища можуть полягати в різних комунікативних цілях комунікантів або відмові та незацікавленості одного з учасників діалогу в розмові. Спілкування може бути неуспішним через комунікативну перевагу одного з комунікантів і слабкість іншого або внаслідок недотримання норм етикету та соціальних ролей під час здійснення комунікації.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі окреслено новітні тенденції проведення лінгвопоетичних пошуків у руслі когнітивно-дискурсивного підходу, який дозволяє поглибити вивчення художнього тексту та його концептів у їхньому мовному втіленні, концептуальному навантаженні, яке вони несуть, та в комунікативній реалізації. Потреба у вдосконаленні філологічних досліджень виникла у зв'язку з появою та виявленням складних для прочитання та розкодування текстів світової літератури, які фіксують індивідуальну картину світу того чи іншого автора, чий світогляд прямо віддзеркалює явища, події та людей епохи, в якій він живе.

Так, французька драматургія абсурдизму, представлена творами франкомовних письменників С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова, відображає уявлення її авторів про світ і людину середини ХХ століття. Крізь призму життєвих переконань франкомовних драматургів-абсурдистів цей історичний період є часом, коли життя людини не має сенсу і зводиться нанівець. Людина зазнає деградації як зовнішньої, так і внутрішньої. Сучасники С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова – скалічені, хворобливі та немічні люди, які втрачають людське обличчя, забуваючи про цінність життя, його принципи та мету. У гротескному змалюванні своїх героїв автори французької драматургії абсурдизму привертають увагу читачів / глядачів до найважливішої проблеми їхнього часу – фізичної та моральної гибелі людини ХХ століття.

Спільним для творів С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова є єдине філософське підґрунтя. У використанні абсурду як філософської категорії у своїх п'єсах франкомовні драматурги-абсурдисти віднайшли можливість якнайгостріше та якнайглибше представити головні проблеми сучасності. Гротеск і алогізм, суперечливість і абсурдність висловлювань у французьких антидрамах надали можливість передати провідні ідеї авторів французької драматургії абсурдизму.

Визначальне місце в художній картині світу С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова займає концепт АНТИЛЮДИНА, який дозволяє передати головну ідею французького театру абсурду. Концепт АНТИЛЮДИНА виявився тією точкою зіткнення, що об'єднала художній простір франкомовної драматургії абсурдизму, особливості світобачення її авторів та філософську основу їхньої творчості. За своїм концептуальним навантаженням концепт АНТИЛЮДИНА представляє образ людини ХХ століття, яка віднайшла втілення в антигероях французького театру абсурду. "Антигерой" франкомовних драматургів абсурду не збігається з класичним тлумаченням негативного героя світової літератури. Персонажі французьких антип'єс негативні не за своїми вчинками чи поведінкою, а за тим, що викривають темний бік людського існування. У цілому концепт АНТИЛЮДИНА у творчості С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова несе значення застереження чи передбачення.

Лінгвокогнітивне дослідження розгортання текстового концепту АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму виявило його специфічні риси: несе в собі головну ідею та увесь концептуальний смисл художнього тексту французької драматургії абсурдизму; розгортається у творах одного літературного напрямку, який має чітке філософське підґрунтя; утілює як художні, так і філософські принципи і переконання франкомовних драматургів-абсурдистів; не має чіткої дефініції в лексикографічних джерелах, а міститься лише в наївній картині світу; має імпліцитну (кодовану в тексті) форму вираження в художньому творі французької драматургії; відзначається сталим і неперервним характером серед інших концептів французьких драматургічних творів абсурдизму; об'єднує у своїй структурі всі концепти художнього простору французької драматургії абсурдизму: як текстові, так і текстові концепти-константи; є єдиним текстовим концептом такого рівня абстракції у творчому надбанні С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова. Узагальнені закономірності розгортання текстового концепту АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму та його наскрізна сутність дозволяють визначити його як нову одиницю вимірювання концептуально значущої

інформації художнього тексту, яка в нашій лінгвокогнітивній розвідці отримала назву **текстового концепту-ідеї**. Нами не заперчується вірогідність того, що текстовий концепт-ідея може отримувати експліцитне вираження в художньому тексті. Імпліцитне втілення текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА у творчому доробку С. Беккета, Е. Йонеско та А. Адамова ми пояснюємо його виключно негативною оцінною складовою.

Виявлено, що у творах французького театру абсурду текстовий концепт-ідея АНТИЛЮДИНА репрезентується на лексико-семантичному, синтаксичному і комунікативному рівнях. На лексико-семантичному рівні текстовий концепт АНТИЛЮДИНА представлений в межах текстових елементів, таких як слово, словосполучення, фрагмент висловлювання або цілий текст. Комунікативна реалізація текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА зумовлена специфікою персонажного мовлення у французькій драматургії абсурдизму. У синтаксичному ракурсі текстовий концепт-ідея АНТИЛЮДИНА репрезентується у використанні складних синтаксичних конструкцій, дистантних, епіфоричних, анафоричних повторів, діалогів із замкненою синтаксичною структурою.

З'ясовано, що спільним для всіх персонажів французької драматургії абсурдизму є наявність у їхнього нікчемному існуванні двох незмінних компонентів, які надали можливість ідентифікувати текстові концепти СМЕРТЬ і СТРАЖДАННЯ. Наскрізний характер останніх у творчості франкомовних авторів драматургії абсурдизму визначає їх як текстові концепти-константи. Зазначимо, що текстовий концепт-константа СМЕРТЬ відзначається високим ступенем образності. У творах французького театру абсурду текстовий концепт-ідея АНТИЛЮДИНА віднаходить розгортання в таких домінантних текстових концептах: ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ і ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ, кожен з яких у свою чергу отримує втілення в інших текстових концептах і мовних одиницях різного порядку.

Тема деградації людини французької антидрами втілена в динаміці розгортання текстового концепту ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ та в реалізації фреймової моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ. Текстовий концепт ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ

вербалізується в лексичних одиницях, в яких наявна сема повторення чи статичності дії або явища. Дієвість фреймової моделі КОЛИСЬ – ЗАРАЗ відбувається завдяки використанню прислівників *autrefois* adv. та *maintenant* adv. і протиставлення дієслів у минулому та теперішньому часах в одному контексті.

Дослідження текстового концепту СЕРЕДОВИЩЕ ІСНУВАННЯ в межах динаміки розгортання текстового концепту ДЕГРАДАЦІЯ ЛЮДИНИ дозволило виявити текстові концепти ОБМЕЖЕНІСТЬ ПРОСТОРУ ТА СВІТ РЕЧЕЙ, які виступають характерними рисами місця, де зазвичай мешкає антилюдина франкомовних драматургів-абсурдистів. Вивчення лінгвального втілення фізичного простору у творах французького театру абсурду надала можливість простежити закономірності розгортання текстових концептів ВІДЧАЙ, ВІДЧУЖЕННЯ, ВНУТРІШНЯ ПОРОЖНЕЧА, ДУХОВНА ОБМЕЖЕНІСТЬ, які найвдаліше імплікують художню інформацію про внутрішню сутність антилюдини.

Утрату особистістю людського обличчя в зовнішньому та внутрішньому аспектах відображає текстовий концепт УТРАТА ЛЮДСЬКОГО. Останній утілює відмову людини від охайності та гуманності, від потреби думати та дихати, жити та вірити. Небажання французьких антигероїв залишатися гідними, їхня відмова від співчуття до ближнього, утрата ними здорового глузду дозволили визначити відповідно текстові концепти ПРИНИЖЕННЯ, ЖОРСТОКІСТЬ, БОЖЕВІЛЛЯ.

Від постійних страждань та неймовірного відчуття незадоволення інертністю свого існування французькими антигероями оволодіває нестримне бажання втечі від удаваного життя. Така інтенція концептуально втілена в текстовому концепті ВТЕЧА ВІД РЕАЛЬНОСТІ, який віднаходить розгортання в інших текстових концептах: СОН, САМОГУБСТВО, ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС. У процесі дослідження було виявлено неоднозначну емоційну реакцію героїв французьких антип'єс та розгортання текстового концепту ПОДВІЙНЕ САМОГУБСТВО, фреймова структура якого відзначається дублюванням агенса та пацієнса. Текстовий концепт ФІЗІОЛОГІЧНИЙ РЕГРЕС утілює ідею приреченості людства на смерть.

Комунікативна динаміка розгортання текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА надала змогу ідентифікувати ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ, який утілює ідею руйнування міжособистісного спілкування та втрати людиною комунікативної компетенції. ТК ДЕГРАДАЦІЯ КОМУНІКАЦІЇ, реалізується при порушенні правил кооперації під час здійснення комунікації, у вживанні абсурдних, непрямих висловлювань і пауз. Крім того, для мовлення персонажів французького театру абсурду властивим є використання абсурдистських діалогів, що будуються на несумісності чи суперечливості фактів, що повідомляються.

У нашій лінгвістичній розвідці ми вводимо поняття *антикомунікації*, суть якого полягає в явищі, коли комунікація втрачає свій первинний вигляд, а співрозмовникам усе важче утворювати репліки, висловлювання чи навіть слово. У творах французького театру абсурду класичне спілкування зводиться нанівець: комуніканти розмовляють паралельно, спільна комунікативна мета відсутня, висловлювання персонажів представлено у вигляді вигаданих слів, частин слів або звуків. Антикомунікацію ми розуміємо як утілення результату руйнування комунікативних якостей людини та спілкування між людьми в цілому.

Унаслідок утрати людиною комунікативних навичок виникають два різновиди абсурдистського діалогу. Перший з них має місце тоді, коли висловлювання мовця лунають до самого себе, тобто особи адресанта та адресата збігаються. Такий тип діалогу ми визначаємо як *авторозмову*. У персонажів французького антитеатру необхідність такого спілкування виникає через їхні відчуття самотності та страху перед іншими, які можуть завдати болю. Інколи у творах франкомовних драматургів-абсурдистів один із співрозмовників може бути невидимим. Це – *розмова з невидимим адресатом*. Авторозмова та розмова з невидимим адресатом різняться від традиційного монологу, де мовець скеровує висловлювання до уявного чи умовного адресата.

Французька драматургія абсурдизму є безперечно перспективним лінгвістичним матеріалом для подальших досліджень. Уважаємо за доцільне надалі провести детальний аналіз окремих значущих текстових концептів художнього простору французького антитеатру, структурувати ієрархічні зв'язки концептуального простору творів Самюеля Беккета, Ежена Йонеско та Артура Адамова, простежити динаміку розгортання текстового концепту-ідеї АНТИЛЮДИНА на матеріалі творів інших франкомовних драматургів-абсурдистів, визначити стилістичні особливості франкомовного драматургічного дискурсу абсурдизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. В. ЗАПЕРЕЧЕННЯ ПРОГРЕСУ як структурний компонент концепту АНТИЛЮДИНА (на матеріалі творів франкомовних письменників театру абсурду) / В. В. Андрієвська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 14. – К. : Логос, 2008. – С. 3–10.
2. Андрієвська В. В. СВІТ РЕЧЕЙ як середовище існування АНТИЛЮДИНИ (на матеріалі творів франкомовних драматургів театру абсурду) / В. В. Андрієвська // Проблеми семантики слова, речення та тексту : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 21. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – С. 3–9.
3. Андрієвська В. В. Деградація комунікації у франкомовному драматургічному дискурсі абсурдизму / В. В. Андрієвська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 16. – К.: Логос, 2009. – С. 3–10.
4. Андрієвська В. В. Причини порушення правил кооперації у франкомовному драматургічному дискурсі абсурдизму / В. В. Андрієвська // Науковий вісник Чернівецького ун-ту : Романо-слов'янський дискурс. – Вип. 484. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – С. 49–52.
5. Андрієвська В. В. Регрес АНТИЛЮДИНИ : від зрілості до утроби матері / В. В. Андрієвська // Каразінські читання : Людина. Мова. Комунікація : матеріали VIII Всеукр. наук. конф., 5 лютого 2009 р., Харків / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. – С. 7–9.
6. Андрієвська В. В. САМОГУБСТВО як спосіб втечі від реальності (на матеріалі п'єс французького театру абсурду / В. В. Андрієвська // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія : Мовознавство. – Вип. 5. – Луцьк : Вежа, 2009. – С. 297–301.

7. Андрієвська В. В. Концепт АНТИЛЮДИНА у французькій драматургії абсурдизму : структура, семантика, прагматика: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Андрієвська Вікторія Валеріївна. – К., 2010. – 268 с.
8. Андрієвська В. В. Нісенітниця як прояв абсурдного дискурсу франкомовних драматургів-абсурдистів / В. В. Андрієвська // Каразінські читання : Людина. Мова. Комунікація : матеріали IX Всеукр. наук. конф., 5 лютого 2009 р., Харків / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Вид-во ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2010. – С. 5–6.
9. Андрієвська В. В. Роль синтаксису у вираженні механістичності міжособистісного спілкування (на матеріалі творів французької драматургії абсурдизму) / В. В. Андрієвська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 18. – К.: Логос, 2010. – С. 19–27.
10. Андрієвська В. В. Текстовий концепт СТРАЖДАННЯ: розгортання та способи вираження (на матеріалі творів французького театру абсурду) / В. В. Андрієвська // Науковий вісник ВНУ імені Лесі Українки : у 2-х частинах. – Луцьк : Вежа, 2011. – № 3. – Ч. 1. – С. 5–10.
11. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка : попытка системного описания / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 37–67.
12. Арутюнова Н. Д. Аномалии и язык (К проблеме языковой "картины мира") / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1987. – № 3. – С. 3–19.
13. Арутюнова Н. Д. Введение / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М. : Индрик, 1999. – С. 3–10.
14. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Нина Давидовна Арутюнова. – [2-е изд., исп.]. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

15. Архипов И. К. Природа концепта и методы его изучения / И. К. Архипов // Концептуальный анализ языка : современные направления исследования : [сб. науч. тр. / отв. ред. Кубрякова Е. С.]. – М.-Калуга : ИП Кошелев А. Б. (Изд-во "Эйдос"), 2007. – С. 33–42.
16. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / Бабелюк Оксана Андріївна. – Дрогобич : ТзОВ "Вимір", 2009. – 296 с.
17. Багацька О. В. Концепт РІВНОВАГА в сучасних американських оповіданнях : лексико-граматичний та наративний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Багацька Олена Вікторівна. – К., 2007. – 210 с.
18. Байоль О. В. Драматургічний дискурс Теннесі Вільямса : комунікативно-когнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Байоль Оксана Володимирівна. – К., 2008. – 231 с.
19. Байоль О. В. Дослідницькі підходи у вивченні драматургічного дискурсу / О. В. Байоль // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 26. – Ч. 1. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. – С. 48–56.
20. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог : лінгвостилістичний та перекладознавчий аспекти (на матеріалі драматургії С. Беккета, Г. Пінтера, Т. Стоппарда) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.19 "Перекладознавство" / О. В. Барабан. – Одеса, 1994. – 16 с.
21. Бахтин М. М. Человек в мире слова / Михаил Михайлович Бахтин ; [сост., предисл., примеч. О. Е. Осовского]. – М. : Изд-во Российского открытого университета, 1995. – 140 с.
22. Безугла Л. Р. Когнітивно-прагматичні характеристики імпліцитних смислів у німецькомовному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / Л. Р. Безугла. – К., 2009. – 40 с.

23. Белєхова Л. І. Образний простір американської поезії : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Белєхова Лариса Іванівна. – К., 2002. – 476 с.
24. Бланшо М. Где на этот раз? Кто на этот раз? / Морис Бланшо // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 266–271.
25. Блок В. Диалектика театра : Очерки по теории драмы и её сценического воплощения / Владимир Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с.
26. Борисенко Н. Д. Гендерний аспект репрезентації персонажного мовлення в англійських драматургічних творах кінця ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Борисенко Наталія Дмитрівна. – Житомир, 2003. – 217 с.
27. Борисенко Н. Д. Порушення принципу кооперації в міжгендерному спілкуванні персонажів сучасної британської драми / Н. Д. Борисенко // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 24. – Ч. 1. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2008. – С. 97–102.
28. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Рубен Александрович Будагов. – М. : Добросвет-2000, 2001. – 336 с.
29. Бунь О. А. Лінгвокогнітивний аспект функціонування текстових внесень у сучасній англomовній художній прозі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Бунь Оксана Андріївна. – К, 1997. – 228 с.
30. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / Оксана Буренина // Абсурд и вокруг : [сб. ст. / отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
31. Бутакова Л. О. Проблемы структурирования когнитивной реализации авторского сознания в тексте / Л. О. Бутакова // Язык. Человек. Картина мира : материалы Всерос. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 1. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омский гос. ун-т. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2000. – С. 51–54.
32. Буцикіна Н. Є. Лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти внутрішнього мовлення персонажів (на матеріалі художньої прози

- Ф. Моріака) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Буцикіна Надія Євгенівна. – К, 2004. – 256 с.
33. Васильєв Є. М. "Театр абсурду" та "театр парадоксу" : проблеми термінології / Є. М. Васильєв // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – № 22. – С. 186–189.
 34. Васильєв Є. М. Інтертекстуальність у драматургії ХХ століття : Владімір Набоков і Ежен Йонеско / Є. М. Васильєв // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2006. – № 26. – С. 89–92.
 35. Ваховська Л. Ф. Засоби вербалізації концепту ЛЮДИНА в американському кінематографі (на матеріалі сучасної американської публіцистики) / Л. Ф. Ваховська // Проблеми семантики слова, речення та тексту : [зб. наук. пр. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 10. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2003. – С. 3–11.
 36. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая ; [отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз]. – М. : Русские словари, 1996. – 411 с.
 37. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / Владимир Владимирович Виноградов. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – 656 с.
 38. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Владимир Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
 39. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Григорий Осипович Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
 40. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии / Татьяна Григорьевна Винокур // Языковые процессы современной русской литературы : Проза. – М. : Наука, 1977. – С. 130–197.
 41. Витковская Л. В. Когнитивно-концептуальный подход к интерпретации художественного текста / Л. В. Витковская // Вестник Пятигорского гос. лингв. ун-та. – 2004. – № 2–3. – С. 188–192.
 42. Вознюк М. В. Структурні особливості французького театрального дискурсу / М. В. Вознюк // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 24. – Ч. 1. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2008. – С. 148–153.

43. Воробйова О. П. Лингвистические аспекты адресованости художественного текста (одноязычная и двуязычная коммуникация) : дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.04 / Воробйова Ольга Петровна. – М., 1993. – 476 с.
44. Воробйова О. П. Когнітивна поетика : здобутки і перспективи / О. П. Воробйова / Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2004. – № 635. – С. 18–22.
45. Воробйова О. П. Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях / О. П. Воробйова / Мова. Людина. Світ : до 70-річчя проф. М. Кочергана : [зб. наук. ст. / відп. ред. О. О. Тараненко]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. – С. 72–86.
46. Воробйова О. П. Евристика модерністського дискурсу у когнітивно-поетологічному висвітленні (на матеріалі оповідань Вірджинії Вулф) / О. П. Воробйова / Вісник КНЛУ. Серія Флологія. – 2009. – Т. 12, № 1. – С. 31–41.
47. Вороніна К. В. Нонсенс як мовний феномен : історія та перспективи дослідження / К. В. Вороніна // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2006. – Вип. 50. – № 741. – С. 156–159.
48. Гак В. Г. Теоретическая грамматика французского языка / Владимир Георгиевич Гак. – М. : Добросвет, 2000. – 832 с.
49. Герасименко О. В. Функціонування правил і законів мовленнєвої комунікації (на прикладі текстів французьких модерністів) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://66.102.9.104/search?q>. – Назва з титул. екрану.
50. Гладь С. В. Емотивність художнього тексту : семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Гладь Світлана Вікторівна. – К, 2000. – 223 с.
51. Гомбрих Э. История искусства / Эрнст Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

52. Грайс Г. П. Логика и речевое общение / Г. П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16 : Лингвистическая прагматика. – М. : Прогресс, 1985. – С. 217–236.
53. Гусар М. В. Лінгвокогнітивний і комунікативно-прагматичний аспекти приватних газетних оголошень : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 "Германські мови" / М. В. Гусар. – К., 2004. – 20 с.
54. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез. – М. : Раритет, 1998. – 480 с.
55. Донцова О. С. Образ автора та його реалізація в драмі модернізму та постмодернізму / О. С. Донцова // Вісник Київського нац. лінгв. ун-ту. Серія : Філологія. – 2000. – Т. 3, № 1. – С. 95–100.
56. Дорош О. О. Лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти авторського жіночого мовлення в романах Маргарет Дюрас : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Дорош Ольга Олександрівна. – К, 2006. – 206 с.
57. Доценко Е. Г. В ожидании Ничто : динамика условности в драматургии С. Беккета 50-60-х гг. / Е. Г. Доценко // Весник Московского ун-та. Серия 9. Филология. – 2004. – № 5. – С. 78–96.
58. Дубин Б. Сэмюель Беккет / Борис Дубин // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 256–258.
59. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика : принципы концептуального моделирования / С. А. Жаботинская // Лінгвістичні студії. – Вип. 2. – Черкаси : Сіяч, 1997. – С. 3–11.
60. Жаботинская С. А. Модели репрезентации знаний в контексте различных школ когнитивной лингвистики : интегративный подход / С. А. Жаботинская // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2009. – № 848. – С. 3–10.
61. Женвье Л. Ключевые слова / Людовик Женвье // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 277–281.

62. Закареишвили М. К. Семантика и форма сценической ремарки во французской пьесе : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 "Романские языки" / М. К. Закареишвили. – Тбилиси, 1990. – 21 с.
63. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда : сб. ст. и публ. – Спб., 2005. – С. 191–195. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журналу : <http://ec-dejavu.ru/Absurd-1.html>. – Назва з титул. екрану.
64. История французской литературы : в 4-х т. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 4. : 1917-1960 гг. – 646 с.
65. Ізотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англомовних біографічних романах ХХ століття : семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 "Германські мови" / Н. П. Ізотова. – К., 2009 – 20 с.
66. Кагановська О. М. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі / О. М. Кагановська // Мова і культура : Наукове видання. – 2001. – Вип. 3. – Т. IV : Мова і художня творчість. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. – С. 114–121.
67. Кагановська О. М. Моделювання семантичного простору при реконструкції текстових концептів / О. М. Кагановська // Мова і культура : Наукове видання. – 2002. – Вип. 4. – Т. III. – Ч. 1 : Національні мови та культури в їх специфіці та взаємодії. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2002. – С. 107–114.
68. Кагановська О. М. Текстові концепти в аспекті формування метаобразів художнього твору / О. М. Кагановська // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Лінгвістичні й дидактичні проблеми іншомовної комунікації. – 2002. – № 567. – С. 181–186.
69. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози : когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики середини

XX сторіччя): дис. ... доктора філол. наук : 10.02.05 / Кагановська Олена Марківна. – К, 2003. – 502 с.

70. Кагановська О. М. Структурно-концептуальний аналіз роману Л.-Ф. Селіна «D'un chateau l'autre» / О. М. Кагановська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : [зб. наук. пр. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – 2004. – Вип. 4. – С. 173–183.
71. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози : співвідношення смислу / значення / О. М. Кагановська // Вісник Київського нац. лінгв. ун-ту. Серія : Філологія. – 2005. – Т. 8, № 2. – С. 45–51.
72. Кагановская Е. М. Концептуализация восприятия художественного текста // Проблемы культурной адаптации текста : материалы Междунар. науч. конф. / отв. ред. Н. А. Фесенко. – Воронеж : Русская словесность, 1999. – С. 43–46.
73. Каратеева Г. М. Текстовий концепт ПОДОРОЖ у французькій постмодерністській прозі (на матеріалі творів Ле Клезіо) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Каратеева Ганна Михайлівна. – К, 2008. – 298 с.
74. Ковалёва Т. Ю. О содержательных контекстах понятия "концепт" : от В. Гумбольдта и А. А. Потебни к А. Вежбицкой и Ю. С. Степанову / Т. Ю. Ковалёва // Язык. Человек. Картина мира : материалы Всеросс. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 1. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омск. гос. ун-т. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2000. – С. 16–18.
75. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / И. М. Колегаева. – Одесса : ОГУ, 1991. – 121 с.
76. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма / Дж. Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М. : Индрик, 2007. – С. 254–262.
77. Кононенко В. І. Концептологія в лінгвістичному аспекті / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2006. – № 2–3. – С. 111–117.

78. Корбозерова Н. М. Структурна інтеграція речення / Н. М. Корбозерова // Проблеми семантики слова речення та тексту : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 5. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2001. – С. 105–107.
79. Кравец А. С. Абсурд как нарушение смысла // Научные доклады [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://ec.dejavu.ru/Absurd-1/html>. – Назва з титул. екрану.
80. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолінгвістике текста) / В. В. Красных // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. – 1998. – № 1. – С. 55–68.
81. Красных В. "Свой" среди "чужих" : миф или реальность? / Виктория Красных. – М. : Гнозис, 2003. – 375 с.
82. Кресан Е. Я. Концепт в тексте: номинативные ракурсы в свете функционализма / Е. Я. Кресан // Вісник Черкаського ун-ту. Серія : Філологічні науки. – 1999. – Вип. 11. – С. 76–82.
83. Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код / Т. Крюкова // Современная драматургия. – 2006. – № 2. – С. 202–211.
84. Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики / Е. С. Кубрякова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2004. – Т. 63, № 3. – С. 3–12.
85. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Елена Самойловна Кубрякова ; Ин-т языкознания РАН. – М. : Языки русской культуры, 2004. – 555 с.
86. Кубрякова Е. С. Предисловие / Е. С. Кубрякова // Концептуальный анализ языка : современные направления исследования : [сб. науч. тр. / отв. ред. Е. С. Кубрякова]. – М.-Калуга : ИП Кошелев А. Б. (Изд-во "Эйдос"), 2007. – С. 7–18.
87. Кулинич Н. В. Функционирование текстогенерирующей категории "анти" в драматургии С. Беккета (на материале пьесы "В ожидании

- Годо") / Н. В. Кулинич // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2005. – № 647. – С. 91–93.
88. Лазарович О. М. Теоретичні проблеми опису фрагментів мовної картини світу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.19 "Перекладознавство" / О. М. Лазарович. – Одеса, 1995. – 16 с.
89. Леонтьева И. Г. Введение / И. Г. Леонтьева // Текст как отображение картины мира : [сб. науч. тр. / отв. ред. И. Г. Леонтьева]. – Вып. 341. – М. : МГИ иностр. языков имени Мориса Тореза, 1989. – С. 3–4.
90. Луньова Т. В. Лексикалізований концепт ГАРМОНІЯ в сучасній англійській мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Луньова Тетяна Володимирівна. – К, 2006. – 249 с.
91. Маглакелидзе Ж. Г. Функции числительного в реализации художественной картины мира / Ж. Г. Маглакелидзе // Текст как отображение картины мира : [сб. науч. тр. / отв. ред. И. Г. Леонтьева]. – Вып. 341. – М. : МГИ иностр. языков имени Мориса Тореза, 1989. – С. 20–36.
92. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Маріна Олена Сергіївна. – К, 2002. – 202 с.
93. Маркелова С. Стилiстична роль та особливості авторського передтексту у п'єсах театру абсурду (на матеріалі п'єс С. Беккета та Г. Пінтера) / С. Маркелова // Вісник Львівського ун-ту. Серія : Іноземні мови. – 2001. – Вип. 9. – С. 38–43.
94. Матвеева Н. И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса (на материале романов "поточка сознания" начала XX века) : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Н. И. Матвеева. – М., 2003. – 21 с.
95. Мельничук О. А., Бушков Т. Ю. Аномальный мир романа Б. Виана "Пена дней" и авторская картина мира // Язык. Человек. Картина мира :

- материалы Всерос. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 2. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омский гос. ун-т. – Омск : Изд. ОмГУ, 2000. – С. 116–119.
96. Мельничук О. Д. Концепти як елементи семантики тексту / О. Д. Мельничук // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка. – 2006. – № 29. – С. 207–210.
97. Мизецкая В. Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XI–XX в.в.) : дисс. ... доктора филол. наук : спец. 10.02.04 / Вера Яковлевна Мизецкая. – К., 1992. – Ч. I–II. – 507 с.
98. Мизецкая В. Я. Способы передачи концептуальной информации в драматургическом произведении (на материале англоязычных пьес) / В. Я. Мизецкая, И. А. Вавришук // Вісник Харківського держ. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання іноземних мов. – 1997. – № 390. – С. 98–101.
99. Микитюк І. М. Комунікативно-прагматичний аспект номінації-звертання в англомовному драматичному творі / Ірина Михайлівна Микитюк // Вісник Київського нац. лінгв.ун-ту. Серія : Філологія. – Т. 3. – № 2. – 2000. – С. 119–124.
100. Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский ; [пер. с англ. О. Н. Гринбаума]. – М. : Энергия, 1979. – 152 с.
101. Морозова Е. И. Концепт и концептуальная категория : к проблеме разграничения понятий / Е. И. Морозова // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна (До 200-річчя ХНУ ім. В. Н. Каразіна). – 2004. – № 636. – С. 115–119.
102. Морякіна І. А. Мовна особистість у художній прозі Дж. Голсуорсі : лінгвокогнітивний та прагматичний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 "Германські мови" / І. А. Морякіна. – К., 2005. – 20 с.

103. Мостова Н. А. Функціонування категорії "художній образ" у жанрі драматургії / Н. А. Мостова // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського нац. лінгв. ун-ту. – 2000. – № 2. – С. 160–166.
104. Мостова Н. А. Лінгвостилістичні засоби створення художнього образу в драматургічному тексті першої половини ХХ століття (на матеріалі п'єс Марселя Паньоля «Marius», «Fanny», «Cesar») : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Мостова Надія Адамівна. – К, 2002. – 196 с.
105. Мостовая Н. А. Конституирующая функция диалога в драматургии / Н. А. Мостовая // Проблемы культурной адаптации текста : материалы Междунар. науч. конф. / отв. ред. Н. А. Фесенко. – Воронеж : Русская словесность, 1999. – С. 72–75.
106. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра : поетико-когнітивний аналіз : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Ніконова Віра Григорівна. – К, 2003. – 502 с.
107. Новодранова В. Ф. Концепты и антиконцепты и их репрезентация языковыми средствами (на материале медицинской терминологии) // Концептуальный анализ языка : современные направления исследования : [сб. науч. тр. / отв. ред. Кубрякова Е. С.]. – М.-Калуга : ИП Кошелев А. Б. (Изд-во "Эйдос"), 2007. – С. 148–154.
108. Огнева Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста : [монография] / Елена Андреевна Огнева. – Белгород : Изд-во Белгородс. гос. ун-та, 2009. – 278 с.
109. Одарчук Н. А. Семантика та прагматика висловлень відмови в англомовному художньому дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Одарчук Наталія Андріївна. – Луцьк, 2003. – 250 с.
110. Одинцова М. П. Языковые ипостаси человека / М. П. Одинцова // Язык. Человек. Картина мира : материалы Всерос. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 1. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омский гос. ун-т. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2000. – С. 25–27.

111. Ольховська Н. С. Прагматико-комунікативні та лінгвістичні характеристики драматургічних текстів Томаса Бергарда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 "Германські мови" / Н. С. Ольховська. – Харків, 2007. – 18 с.
112. Павкін Д. М. Образ чарівної країни в романах Дж. Р. Р. Толкієна : лінгвокогнітивний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук ; 10.02.04 "Германські мови" / Д. М. Павкін. – К., 2002. – 20 с.
113. Павлюк О. О. Категоризація негативних моральних якостей людини у французькій мовній картині світу : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Павлюк Олена Олегівна. – Запоріжжя, 2003. – 229 с.
114. Падучева Е. В. Феномен Анны Вежбицкой (Вступ. ст.) / Е. В. Падучева // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М. : Русские словари, 1996. – С. 5–32.
115. Пальчевська О. С. Концепт шлях в англійській, французькій та українській мовах : лінгвокогнітивний та етнолінгвістичний ракурси : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук ; 10.02.15 "Загальне мовознавство" / О. С. Пальчевська. – Донецьк, 2006. – 20 с.
116. Пасинюк В. Г. Лінгвістика : когнітивне та прагматичне моделювання / В. Г. Пасинюк // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2006. – Вип. 50. – № 741. – С. 9–12.
117. Петлюченко Н. В. Харизматика : мовна особистість і дискурс : [монографія] / Надія Володимирівна Петлюченко ; Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 458 с.
118. Пищальникова В. А. Концептуальная система индивида как поле интерпретации смысла художественного текста / В. А. Пищальникова // Язык. Человек. Картина мира : материалы Всерос. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 1. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омский гос. ун-т. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2000. – С. 45–51.

119. Плотникова С. Н. Когнитивные принципы создания аномального художественного мира / С. Н.Плотникова // Проблемы стилистики и прагматики высказывания и текста. – Иркутск, 1997. – С. 95–99.
120. Пономарьова О. О. Структурно-композиційні та комунікативно-прагматичні особливості французького детективного гумористичного роману : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Пономарьова Олена Олегівна. – К, 2008. – 205 с.
121. Понятие "концепт" в лингвистических исследованиях / [З. Д. Попова, И. А. Стернин]. – Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1999. – 30 с.
122. Попова А. О. Когнітивна метафора та її типи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / А. О. Попова. – Донецьк, 2003. – 20 с.
123. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації / Георгій Георгійович Почепцов. – [2-е вид., доп.]. – К. : Вид. центр "Київський ун-т", 1999. – 307 с.
124. Присяжнюк Л. Ф. Свій / чужий в образній системі романів Г. Гріна : семантико-когнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Присяжнюк Людмила Федорівна. – К, 2007. – 243 с.
125. Приходько А. М. Семантико-прагматична організація диз'юнктивного висловлення / А. М. Приходько // Записки з романо-германської філології ; Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеське лінгвістичне товариство. – 2001. – Вип. 10. – С. 143–156.
126. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Анатолій Миколайович Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.
127. Приходько А. Н. Концепт как трехмерное ментальное образование / А. Н. Приходько // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2006. – Вип. 49. – № 726. – С. 20–25.
128. Приходько А. М. Когнитивно-коммуникативная типология дискурсов / А. М. Приходько // Вісник Київського нац. лінгв. ун-ту. Серія : Філологія. – Т. 12, № 1. – 2009. – С. 20–24.

129. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е гг.) / Т. Б. Проскурникова. – М. : Высшая школа, 1968. – 103 с.
130. Прохор В. В. Специфіка мовлення персонажів театру абсурду (на матеріалі п'єси С. Беккета « En attendant Godot ») / В. В. Прохор // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського нац. лінгв. ун-ту. Серія : Філологія. Педагогіка. Психологія. – 2007. – Вип. 15. – С. 63–67.
131. Прохор В. В. Абсурд як спосіб авторської інтерпретації дійсності у французьких антип'єсах / В. В. Прохор // Мова, освіта, культура в контексті Болонських реалій : тези доповідей наук.-практ. конф., 2–4 квітня 2008 р., Київ / Київський нац. лінгв. ун-т. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – С. 145–148.
132. Прохор В. В. Антилюдина як антиконцепт і концепт-ідея / В. В. Прохор // Структурно-семантичні і когнітивно-дискурсивні парадигми сучасного романського мовознавства : матеріали Другої Всеукр. конф. романістів, 16–18 жовтня 2008 р., Чернівці / Чернівецький нац. ун-т імені Юрія Федьковича. – Чернівці : Рута, 2008. – С. 94–96.
133. Прохор В. В. Лінгвостилістичні особливості тексту французької антидрами (на матеріалі п'єси С. Беккета « En attendant Godot ») / В. В. Прохор // Психолого-педагогічні проблеми освіти і виховання в умовах глобалізації та інтеграції освітніх процесів : тези доповідей наук. конф., 12 грудня 2007 р., Київ / Київський нац. лінгв. ун-т, кафедра ЮНЕСКО. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – С. 46–48.
134. Прохор В. В. Філософія абсурду в формуванні авторської картини світу франкомовних письменників-абсурдистів / В. В. Прохор // Мова і культура : Наукове видання. – Вип. 11. – Т. IX : Філософія мови і культури. – К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2008. – С. 220–224.
135. Радионова Е. С. Семантика и прагматика молчания / Е. С. Радионова // Язык. Человек. Картина мира : материалы Всерос. науч. конф., 27 сентября 2000 г., Омск. Ч. 1. / отв. ред. М. П. Одинцова ; Омский гос. ун-т. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2000. – С. 179–182.

136. Режабек Е. Я. Мифомышление : Когнитивный анализ / Евгений Ярославович Режабек. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
137. Розина Р. И. Человек и личность в языке / Р. И. Розина // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991. – С. 52–56.
138. Рудакова А. В. Когнитология и когнитивная лингвистика / А. В. Рудакова. – [2-е изд., исп.]. – Воронеж : Истоки, 2004. – 80 с.
139. Савчук Р. І. Оповідний простір художньої прози Ф. Саган : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Савчук Руслана Іванівна. – К, 2009. – 295 с.
140. Самигуллина А. С. Когнитивная лингвистика и семиотика / А. С. Самигуллина // Вопросы языкознания. – 2007. – № 3. – С. 11–24.
141. Седова Т. В. Ремарка как составная часть речевого акта / Т. В. Седова // Когнитивная и прагматическая семиотика оригинальных и переводных текстов : сб. науч. тр. – М. : Изд-во МЛУ, 2000. – С. 57–63.
142. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми : [підручник] / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
143. Семида О. В. Україніка у франкомовному медійному дискурсі : лінгвопрагматичний і когнітивний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.05 "Романські мови" / О. В. Семида. – К., 2009. – 20 с.
144. Серикова Н. В. Взаимоотношение языковых единиц, составляющих фрагмент номинативной системы немецкого языка с центральным понятием "человек" : дисс. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Серикова Наталья Владимировна. – К, 1989. – 129 с.
145. Синтаксические фигуры как система / [под ред. Э. М. Береговской]. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2007. – 416 с.
146. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті [вступ. ст.] / В. Скуратівський // Французька п'єса ХХ століття : Театральний авангард. – К. : Основи, 1993. – С. 5–15.
147. Смуцинська І. В. Художній текст як об'єкт лінгвістичного пошуку / І. В. Смуцинська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної

- лінгвістики : [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – Вип. 9. – К. : Логос, 2006. – С. 262–267.
148. Соболев П. В. Художественная картина мира : ценностная значимость / П. В. Соболев // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1986. – С. 32–36.
149. Сорока Т. В. Концепти ДІМ і РОДИНА в російській, англійській та французькій мовній свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / Т. В. Сорока. – Донецьк, 2006. – 20 с.
150. Співак С. М. Власна назва в композиційно-смісловій структурі віршованих текстів американської поезії ХХ століття : комунікативно-когнітивний підхід : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Співак Світлана Миколаївна. – К, 2003. – 197 с.
151. Стайн Джон Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : в 3-х кн. – Львів : Вид-во Львівського нац. ун-ту ім. І. Франка, 2003. – Кн. 2 : Символізм, сюрреалізм і абсурд / [пер. з англ. Козака Н.]. – 272 с.
152. Старко В. Про один метод концептуального аналізу / В. Старко // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Серія : Філологічні науки. – 2008. – Вип. 75. – Т. 4. – С. 105–109.
153. Старовойтова Х. В. Архетип МАТЕР в сучасній французькій драмі : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Старовойтова Христина Володимирівна. – К, 2008. – 235 с.
154. Степанов Ю. С. Эмиль Бенвенист и лингвистика на пути преобразований [вступ. ст.] / Ю. С. Степанов // Бенвенист Э. Общая лингвистика ; [пер. с фр. Ю. Н. Караулова, В. П. Мурат, И. В. Баришева, И. Н. Мельникова]. – М. : УРСС, 2002. – С. 5–16.
155. Степанов Ю. С. "Понятие", "Концепт", "Антиконцепт". Векторные явления в семантике / Ю. С. Степанов // Концептуальный анализ языка : современные направления исследования : [сб. науч. тр. / отв. ред.

- Е. С. Кубрякова]. – М.-Калуга : ИП Кошелев А. Б. (Изд-во "Эйдос"), 2007. – С. 19–26.
156. Судакова В. В. Концептуализация ЧУЖОГО в языковой картине мира : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / В. В. Судакова. – М., 2004. – 16 с.
157. Театр абсурду [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.refine.org.ua/pageid-2574.+1.html>. – Назва з титул. екрану.
158. Театр абсурду [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.refine.org.ua/pageid-5061-1.html>. – Назва з титул. екрану.
159. Театр абсурду і антидрама [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ostriv.in.ua/index>. – Назва з титул. екрану.
160. Торсуева И. Г. Интонация и картина мира художественного текста / И. Г. Торсуева // Текст как отображение картины мира : [сб. науч. тр. / отв. ред. И. Г. Леонтьева]. – Вып. 341. – М. : МГИ иностр. языков. имени Мориса Тореза, 1989. – С. 5–11.
161. Фещенко Ю. І. Концепт ХАРАКТЕР ЛЮДИНИ як структурний елемент ідіоматичного простору «homo socialis» / Ю. І. Фещенко // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2005. – № 23. – С. 207–210.
162. Фомичева Ж. Е. О концептуальном анализе языкового воплощения постмодернистской иронии / Ж. Е. Фомичева // Концептуальный анализ языка : современные направления исследования : [сб. науч. тр. / отв. ред. Е. С. Кубрякова]. – М.-Калуга : ИП Кошелев А. Б. (Изд-во "Эйдос"), 2007. – С. 196–203.
163. Фрумкина Р. М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемология? / Р. М. Фрумкина // Язык и наука конца XX века / [под ред. Ю. С. Степанова]. – М., 1995. – С. 74–116.
164. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

165. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
166. Хватова М. Ю. Стилистическая и семантико-синтаксическая характеристика авторских ремарок французских драматургических текстов XX века : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.05 "Романские языки" / М. Ю. Хватова. – Л., 1989. – 16 с.
167. Холодов Е. Г. Композиция драмы / Е. Г. Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 224 с.
168. Чернишенко І. Методи дослідження концептів у когнітивній лінгвістиці / Ірина Чернишенко // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Серія : Філологічні науки. – 2008. – Вип. 75. – Т. 4. – С. 109–115.
169. Чижова Е. А. Репрезентация концептуальной картины мира в художественном тексте (на материале альтернативной литературы) : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 "Теория перевода" / Е. А. Чижова. – М., 1995. – 22 с.
170. Чоран Э. М. Беккет / Эмиль Мишель Чоран // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 277–281.
171. Шатин Ю. В. Три уровня наррации в драматическом тексте / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 52–57.
172. Шафиков С. Г. Категории и концепты в лингвистике / С. Г. Шафиков // Вопросы языкознания. – 2007. – № 2. – С. 3–17.
173. Шевчук В. Д. Принципы авангардизма в драматургии А. Адамова / В. Д. Шевчук // Науковий вісник Ізмаїльського держ. гуманітарного ун-ту. Серія : Історичні науки. Педагогічні науки. Філологічні науки. – 2002. – Вип. 12. – С. 192–198.

174. Шекспир и Беккет [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.hb.ru/SHAKESPEARE/p-p.txt_Piece40.15. – Назва з титул. екрану.
175. Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции / Т. К. Якимович. – К. : Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 303 с.
176. Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творча жерміналь : зб. ст. / Т. К. Якимович. – К. : Дніпро, 1981. – 276 с.
177. Adam J.-M. Langue et littérature : Analyses pragmatiques et textuelles / J.-M. Adam. – P. : Hachette, 1991. – 224 p.
178. Adam J.-M. Les textes: types et prototypes / J.-M. Adam. – P. : Nathan, 1992. – 223 p.
179. A Glossary of Cognitive Linguistics / [Evans V., Hone B., List M.]. – Utah : University of Utah Press, 2007. – 256 p.
180. Anthologie du théâtre français (1935-1965) / [сост. В. Е. Балахонов, Т. Г. Хатисова, Э. А. Шрайбер]. – Л. : Просвещение, 1967. – 280 с.
181. Attalah P. Théories de la Communication / P. Attalah. – Québec : Presses de l'Université de Québec, 1991. – 279 p.
182. Barthes R. Linguistique et littérature / Roland Barthes // Langage. – № 12. – P., 1968. – P. 3–14.
183. Beaugrande R. A. de. Introduction to Text Linguistics / R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler. – L., N.Y. : Longman, 1992. – 270 p.
184. Baylon C. Sémantique du langage / C. Baylon, X. Mignot. – P. : Nathan, 1995. – 164 p.
185. Baylon C. La communication / C. Baylon, X. Mignot. – P. : Nathan, 2000. – 416 p.
186. Benmussa S. Eugène Ionesco / S. Benmussa. – P. : Segners, 1966. – 192 p.
187. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale / E. Benveniste. – P. : Gallimard, 1966. – 356 p.
188. Berger D. Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire / D. Berger, P. Barbéris, P.-M. de Biazzi et autres. – P. : Bordas, 1990. – 189 p.

189. Berton J.-C. Histoire de la littérature et des idées en France au XX siècle. Angoisse, révoltes et vertiges / J.-C. Berton. – P. : Hatier, 1983. – 192 p.
190. Bianchi C. La flexibilité sémantique: une approche critique / C. Bianchi // Langue française. Les figures entre langue et discours. – 2001. – № 129. – P. 91–110.
191. Bischofsberger M. Sémantique historique et cognition [Електронний ресурс] : Sciences cognitives, Linguistique et Intelligence Artificielle. Sémantique et cognition. – Strasbourg : Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1996. – № 9. [Електронний ресурс]. – Режим доступа до журналу : [http:// www. revue-texto.net/ Inedits/ Bischofsberger.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Bischofsberger.html). – Назва з титул. екрану.
192. Boissieu J. Commentaires stylistiques / J. Boissieu, A. Garagnon. – P. : SEDES, 1997. – 315 p.
193. Bonhomme M. Les figures clés du discours / M. Bonhomme. – P. : Seuil, 1998. – 92 p.
194. Bonoli L. Raphaël Baroni: La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise / Lorenzo Bonoli // Cahier de la Narratologie. – 2008. – № 14. [Електронний ресурс]. – Режим доступа до журналу : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html>. – Назва з титул. екрану.
195. Boutaud J. J. Sémiotique et communication / J.-J. Boutaud. – P. : Harmattan, 1998. – 294 p.
196. Brunot F. La pensée et la langue / F. Brunot. – P. : Larousse, 1953. – 495 p.
197. Burke M. Iconicity and literary emotion / M. Burke // European Journal of English Studies. – 2001. – Vol. 5. – № 1. – P. 31–46.
198. Cahné P. Linguistique et critique littéraire: psycho-mécanique et analyse stylistique / P. Cahné // Langue française. La langue française au prisme de psycomécanique du langage: héritage, hypothèses, controverses. – 2005. – № 147. – P. 21–26.
199. Charaudeau P. Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique / P. Charaudeau. – P. : Hachette, 1983. – 176 p.

200. Charaudeau P. Grammaire de sens et de l'expression / P. Charaudeau. – P. : Hachette, 1992. – 196 p.
201. Chevtchenko I. Pragmatique linguistique : Dictionnaire compréhensif / I. C. Шевченко, Л. В. Мілкін, С. А. Моїсєєва. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. – 196 p.
202. Chiss J.-L. Linguistique française. Communication – Syntaxe – Poétique / J.-L. Chiss. – P. : Hachette, 1992. – 149 p.
203. Cienki A. Metaphors and cultural models as profiles and bases / A. Cienki // Metaphor in Cognitive Linguistics. Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference / Ed. by R. W. Gibbs, G. J. Steen. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. – 1997. – P. 188–204.
204. Combe D. La pensée et le style / D. Combe. – P. : Editions Universitaires, 1991. – 248 p.
205. Combettes B. Analyse linguistique des textes et stylistique / B. Combettes // Langue française. La stylistique entre rhétorique et linguistique. – 2002. – № 135. – P. 95–113.
206. Compagnon A. Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes / A. Compagnon. – P. : Gallimard, 2005. – 468 p.
207. Courtès J. Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation / J. Courtès. – P. : Hachette supérieur, 1991. – 237 p.
208. Crépin E. Français: méthodes et pratiques / E. Crépin, M. Loridon, E. Pouzalgues-Damon. – P. : Nathan, 1992. – 265 p.
209. Croft W. Cognitive Linguistics / W. Croft, D. A. Cruse. – Cambridge : CUP, 2004. – 125 p.
210. Damacio A. The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness / A. Damacio. – Harvest Books : Harcourt Inc., 1999. – 385 p.

211. Dascal M. *Pragmatics and the Philosophy of Mind* / M. Dascal. – Vol. 1. *Thought and Language*. – Amsterdam; Philadelphia : Benjamins, 1983. – 208 p.
212. Deese J. *The Structure of Associations in Language and Thought* / James Deese. – Baltimore : Johns Hopkins Press, 1965. – 213 p.
213. Déjean J.-L. *Le théâtre français d'aujourd'hui* / Jean-Luc Déjean. – P. : Fernand Nathan, 2001. – 172 p.
214. Depecker L. *Entre signe et concept* / L. Depecker. – P. : Presse Sorbonne Nouvelle, 2002. – 198 p.
215. Ducrot O. *Les mots du discours* / O. Ducrot. – P. : Les Editions de Minuits, 1998. – 241 p.
216. Eco U. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept* / U. Eco. – Bruxelles : Editions Labor, 1988. – 220 p.
217. Esslin M. *Samuel Beckett. A Collection of the Critical Essays* / Martin Esslin. – N. Y. : Prentice-Hall, 1965. – 182 p.
218. Esslin M. *The Theatre of the Absurd* / Martin Esslin. – N. Y. : Penguin books, 1987. – 480 p.
219. Evans V., Green M. *Cognitive Linguistics : An introduction* / Vyvyav Evans, Melanie Green. – Edinburgh : Edinburgh Univresity Press, 2006. – 845 p.
220. Fauconnier G. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* / G. Fauconier, M. Turner. – N. Y. : Basic Books, 2002. – 440 p.
221. Fodor J. A. *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong* / J. A. Fodor. – L.; Oxford : Clarendon Press, 1998. – 178 p.
222. Freeman M. H. *Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies* / Margaret H. Freeman // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – P. 1175–1202. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://books.google.com.ua>. – Назва з титул. екрану.

223. Frois E. Ionesco. Rhinocéros: Profil d'une oeuvre / Etienne Frois. – P. : Hatier, 1991. – 80 p.
224. Gardes J. La stylistique / J. Gardes. – P. : Colin, 1992. – 248 p.
225. Geeraerts D. Cognitive linguistics : Basic Reading / Dirk Geeraerts. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2006. – 525 p.
226. Geeraerts D., Cuyckens H. Cognitive linguistics / Dirk Geeraerts, Hubert Cuyckens. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 1297 p.
227. Gonzalez-Marquez M. Methods in Cognitive Linguistics / Monica Gonzalez-Marquez, Irène Mittelberg, Seana Coulson and Michael J. Spivey. – Philadelphia : Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2007. – 458 p.
228. Guiraud P. La stylistique / P. Guiraud. – P. : PUF, 1957. – 120 p.
229. Hagège C. L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines / C. Hagège. – P. : Fayard, 1985. – 410 p.
230. Honeste M. L. La théorie des schémas conceptuels intégrés : un prolongement de la théorie guillaumienne ? / M. L. Honeste // Langue française. – Septembre 2005. – № 147. – P. 68–84.
231. Ionesco E. Expérience du théâtre / Eugène Ionesco // Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. – P. : Gallimard, 1960. – P. 629–631.
232. Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation. De la subjectivité dans le langage / C. Kerbrat-Orecchioni. – [4-ième éd.]. – P. : Armand Colin, 1999. – 264 p.
233. Khovanskaïa Z. Stylistique française: [учебник для ин-тов и ф-тов иностр. языков] / Хованская З., Дмитриева Л. – М. : Высшая школа, 1991. – 396 с.
234. Kleiber G. Problèmes sémantiques: la polysémie en question / G. Kleiber. – Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999. – 233 p.
235. Koch P. Aspects cognitifs d'une typologie lexicale synchronique. Les hiérarchies conceptuelles en français et d'autres langues / P. Koch // Langue française. Le génie de la langue française: perspectives typologiques et contrastives. – 2005. – № 1145. – P. 11–33.

236. Lagarde A. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire / A. Lagarde, L. Michard. – P. : Bordas, 1997. – 896 p.
237. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
238. Lakoff G. Les métaphores dans la vie quotidienne : Trad. fr. / G. Lakoff, M. Johnson. – P. : Minuit, 1985. – 242 p.
239. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous things. What Categories reveal about the Mind / G. Lakoff. – Chicago : Chicago University Press, 1987. – 614 p.
240. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–252.
241. Lalande B. Beckett. En attendant Godot : Profil d'une oeuvre / Bernard Lalande. – P. : Hatier, 1991. – 64 p.
242. Langacker R. Concept, Image and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar / R. Langacker. – Berlin, N. Y. : Mouton de Gruyter, 1990. – 395 p.
243. Laurier D. Introduction à la philosophie du langage / D. Laurier. – P. : Pierre Mardaga, 1993. – 322 p.
244. Leech G. Principles of Pragmatics / G. Leech. – L. : Longman, 1983. – 250 p.
245. Leeman-Bouix D. Grammaire du verbe français: des formes au sens: modes, aspects, temps, auxiliaires / D. Leeman-Bouix. – P. : Nathan, 1994. – 224 p.
246. Lercher A. Les mots de la philosophie / A. Lercher. – P. : Belin, 1985. – 350 p.
247. Le théâtre de dérision [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.gallimard.fr. – Назва з титул. екрану.
248. Maingueneau D. Eléments de linguistique pour le texte littéraire / D. Maingueneau. – P. : Bordas, 1990. – 173 p.
249. Maingueneau D. Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire / D. Maingueneau. – P. : Hachette, 1994. – 188 p.

250. Marcel G. Guide illustré de la littérature française moderne [nouvelle édition mise à jour] / G. Marcel. – P. : Segners, 1968. – 407 p.
251. Martin J. H. A Computational Theory of Metaphor / J. H. Martin. – San Diego : Academic Press, 1990. – 248 p.
252. Martin R. Pour une logique du sens / R. Martin. – P. : PUF, 1983. – 268 p.
253. Martinet A. Eléments de linguistique générale / A. Martinet. – [3-me éd.]. – P. : Armand Colin, 1991. – 224 p.
254. Marty E. Science de la littérature et plaisir du texte / E. Marty // Europe. Revue littéraire mensuelle. – 2008. – № 952–953. – P. 185–197.
255. Milly J. Poétique des textes / J. Milly. – Tours : Nathan Université, 1992. – 314 p.
256. Moeschler J. Langage et pertinence. Référence temporelle, anaphore, connecteurs et métaphore / J. Moeschler, A. Reboul, J.-M. Luscher. – Collection « Processus discursifs – Langage et cognition ». – Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1994. – 301 p.
257. Mortier D. Le nouveau théâtre / D. Mortier. – P. : Hatier, 1974. – 128 p.
258. Mounin G. La sémantique / G. Mounin. – P. : Editions Payot & Rivages, 1997. – 268 p.
259. Picon G. Regards sur le théâtre / G. Picon // Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. – P. : Gallimard, 1960. – P. 294–300.
260. Piégay-Gros N. L'art de lire / N. Piégay-Gros // Europe. Revue littéraire mensuelle. – 2008. – № 952–953. – P. 207–213.
261. Rastier F. Sens et textualité / F. Rastier. – P. : Hachette, 1989. – 287 p.
262. Rastier F. Le problème du style pour la sémantique du texte / F. Rastier // Qu'est-ce que le style / [sous la direction de G. Molinié et P. Cahné]. – P. : Presses Universitaires de France, 1994. – P. 263–282.
263. Rastier F. Sémantique pour analyse / F. Rastier, M. Cacazza, A. Abeillé. – P. : Masson, 1994. – 240 p.
264. Reboul A. Analyse de la métaphore et de la fiction / A. Reboul. – Genève : Presses Universitaires de Genève, 1990. – 265 p.

265. Reichler C. La littérature comme interprétation symbolique / C. Reichler // L'interprétation des textes / [sous la direction de C. Reichler]. – P. : Arguments. Les Editions de Minuit. – 1989. – P. 81–113.
266. Rey-Debove J. Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage / J. Rey-Debove. – P. : Armand Colin, 1997. – 401 p.
267. Ricoeur P. La métaphore vive / P. Ricoeur. – P. : Seuil, 1975. – 286 p.
268. Robinson P. Handbook of cognitive linguistics and second acquisition / Peter Robinson, Nick C. Ellis. – London, N. Y. : Routledge, 2008. – 563 p.
269. Roubine J.-J. Introduction aux grandes théories du théâtre / J.-J. Roubine. – P. : Bordas, 1990. – 206 p.
270. Rumelhart D. Quelques problèmes liés à la notion de sens littéral / D. Rumelhart // Langue française. Les figures entre langue et discours. – 2001. – № 129. – P. 79–90.
271. Ryngaert J.-P. Introduction à l'analyse du théâtre / J.-P. Ryngaert. – P. : Bordas, 1991. – 168 p.
272. Samoyault T. Fiction et abstraction / T. Samoyault // Littérature. – Sommaire 123. – 2001. – P. 56–66.
273. Sarfati G.-E. Eléments d'analyse du discours / G.-E. Sarfati. – P. : Nathan, 2001. – 128 p.
274. Sarraute N. Un nouveau dialogue romanesque / Nathalie Sarraute // Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. – P. : Gallimard, 1960. – P. 629.
275. Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature ? / Jean.-Paul Sartre. – P. : Gallimard, 1991. – 308 p.
276. Searle J. Rationality in Action / John Searle. – A Bradford Book, The Mit Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995. – 336 p.
277. Sempriani A. Analyser la communication / A. Sempriani. – P. : Harmattan, 1996. – 214 p.
278. Sperber D., Wilson D. La pertinence : cognition et communication / D. Sperber, Wilson D. – P. : Minuit, 1989. – 276 p.

279. Spitzer L. Etudes de style / L. Spitzer. – P. : Gallimard, 1970. – 295 p.
280. Soutet O. Linguistique / O. Soutet. – P. : PUF, 1995. – 364 p.
281. Stockwell P. Cognitive poetics : An Introduction / Peter Stockwell. – L., N. Y. : Routledge, 2002. – 204 p.
282. Stolz C. Initiation à la stylistique / C. Stolz. – P. : Ellipses Edition Marketing S. A., 1999. – 143 p.
283. Tarski A. The concept of truth in formalized language / A. Tarski // Tarski A. Logic, Semantics, Metamathematics. – Oxford : Oxford University Press, 1956. – P. 224–256.
284. Turner M. Conceptual Integration / Mark Turner // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – P. 377–393. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу : <http://books.google.com.ua>. – Назва з титул. екрану.
285. Tsur R. Aspects of Cognitive Poetics / Reuven Tsur // Cognitive Stylistics : Language and Cognition in Text Analysis / Ed. by E. Semino and J. Culpeper. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 2002. – P. 279–318. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com/books>. – Назва з титул. екрану.
286. Vetters C. Le temps, de la phrase au texte / C. Vetters. – Lille : Presses Universitaires de Lille, 1993. – 212 p.
287. Werth P. Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse / P. Werth. – L., N. Y. : Longman, 1999. – 370 p.
288. Wierzbicka A. Semantic, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations / Anna Wierzbicka. – N. Y. ; Oxford : Oxford University Press, 1992. – 485 p.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

289. Анти // Большая Советская Энциклопедия : в 50 т. / [гл. ред. Введенский Б. А.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1961. – Т. 3. – С. 43.
290. Волков Ю. Г. Человек : Энциклопедический словарь / Ю. Г. Волков, В. С. Поликарпов. – М. : Гардарики, 1999. – 520 с.
291. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов. – М. : Интрада, 2001. – 385 с.
292. Краткий словарь когнитивных терминов / [сост. Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.]. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 248 с.
293. Лингвистический энциклопедический словарь / [под ред. В. Н. Ярцевой]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
294. Личность // Философская энциклопедия : в 5 т. / [гл. ред. Ф. В. Константинов]. – М. : Советская энциклопедия, 1964. – Т. 3. – С. 196–202.
295. Нигилизм // Философская энциклопедия : в 5 т. / [гл. ред. Ф. В. Константинов]. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 64–67.
296. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / [уклад. О. О. Селіванова]. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
297. Философская антропология // Философская энциклопедия : В 5 т. / Гл. ред. Ф. В. Константинов. – М. : Советская энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С. 354–359.
298. Человек // Большая Советская Энциклопедия : в 50 т. / [гл. ред. Введенский Б. А.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1961. – Т. 47. – С. 93–95.
299. Dictionnaire de la littérature française. XX-e siècle. – P. : Encyclopaedia Universalis : Albin Michel, 2000. – 895 p.

300. Dictionnaire des expressions et des locutions traditionnelles / [Maurice Rat]. – P. : Larousse – Bordas, 1999. – 448 p.
301. Dictionnaire des proverbes et dictons / [Florence Montreynaud, Agnès Pierron, François Suzzoni]. – P. : Dictionnaires Le Robert, 1993. – 492 p.
302. Dictionnaires des synonymes et contraires / [Henri Bertaud du Chazaud]. – P. : Dictionnaires Le Robert, 1992. – 768 p.
303. Le Grand Larousse : en 5 volumes. – P. : Librairie Larousse, 1990. – 6322 p.
304. Le Grand Robert de la langue française : en 6 volumes. – [2-me éd.]. – P. : Dictionnaires Le Robert, 2001. – 7316 p.
305. Larousse : en 3 volumes en couleurs. – P. : Librairie Larousse, 1965. – V. 1. – 1112 p.
306. Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. – P. : Dictionnaires Le Robert, 1997. – [Version électronique].
307. Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. – P. : Dictionnaires Le Robert, 2008. – 2840 p.
308. Le Petit Larousse. Dictionnaire encyclopédique : illustré en couleurs. – P. : Librairie Larousse, 1994. – 1784 p.
309. Le Petit Robert. – P. : Dictionnaires Le Robert, 1993. – 2842 p.
310. Le Petit Robert des noms propres : dictionnaire illustré en couleurs. – [nouvelle édition refondue et augmentée]. – P. : Dictionnaires Le Robert, 2006. – 2396 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. **Adamov, GPM** : Adamov A. La grande et la petite manoeuvre // Adamov A. Théâtre I. – P. : Gallimard, 1981. – P. 99–141.
2. **Adamov, INV** : Adamov A. L'invasion // Adamov A. Théâtre I. – P. : Gallimard, 1981. – P. 55–98.
3. **Adamov, PRD** : Adamov A. La parodie // Adamov A. Théâtre I. – P. : Gallimard, 1981. – P. 9–54.
4. **Beckett, AG** : Beckett S. En attendant Godot // Théâtre français d'aujourd'hui : в 2-х т. / [сост. и биогр. справки о писателях Л. Зониной]. – М. : Прогресс, 1969. – Т. 1. – С. 248–380.
5. **Beckett, BJ** : Beckett S. Oh les beaux jours // Beckett S. Oh les beaux jours suivi de Pas moi. – P. : Minuit, 2006. – P. 6–77.
6. **Beckett, FP** : Beckett S. La fin de partie // Beckett S. Théâtre I : En attendant Godot. Fin de partie. Acte sans parole I. Acte sans parole II. – P. : Minuit, 1991. – P. 140–216.
7. **Ionesco, CCh** : Ionesco E. La cantatrice chauve // Ionesco E. La cantatrice chauve suivi de La leçon. – P. : Gallimard, 1954. – P. 7–81.
8. **Ionesco, Ch** : Ionesco E. Les chaises // Ionesco E. Les chaises suivi de L'impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger. – P. : Gallimard, 1958. – P. 7–87.
9. **Ionesco, Ln** : Ionesco E. La leçon // Ionesco E. La cantatrice chauve suivi de La leçon. – P. : Gallimard, 1954. – P. 83–150.